

Art.

30 42
(7

Bayerische Staatsbibliothek



<36647167470017

S

351

23

Art. 30 fc (7) Bibliothek

8^o

ILLUSTRIERTE BIBLIOTHEK
DER

KUNST- UND KULTURGESCHICHTE.

GESCHICHTE DES

KUPFERSTICHS

VON

HANS WOLFGANG SINGER.



7

724 G 816 F
MAGDEBURG und LEIPZIG.

WALTHER NIEMANN.

(1895)

Fl.

95





Geschichte des Kupferstichs.

Illustrierte Bibliothek

der

Kunst- u. Kulturgeschichte.

Hans Wolfgang Singer.

Geschichte des Kupferstichs.

Magdeburg und Leipzig.
Walther Niemann.



Geschichte des Kupferstichs

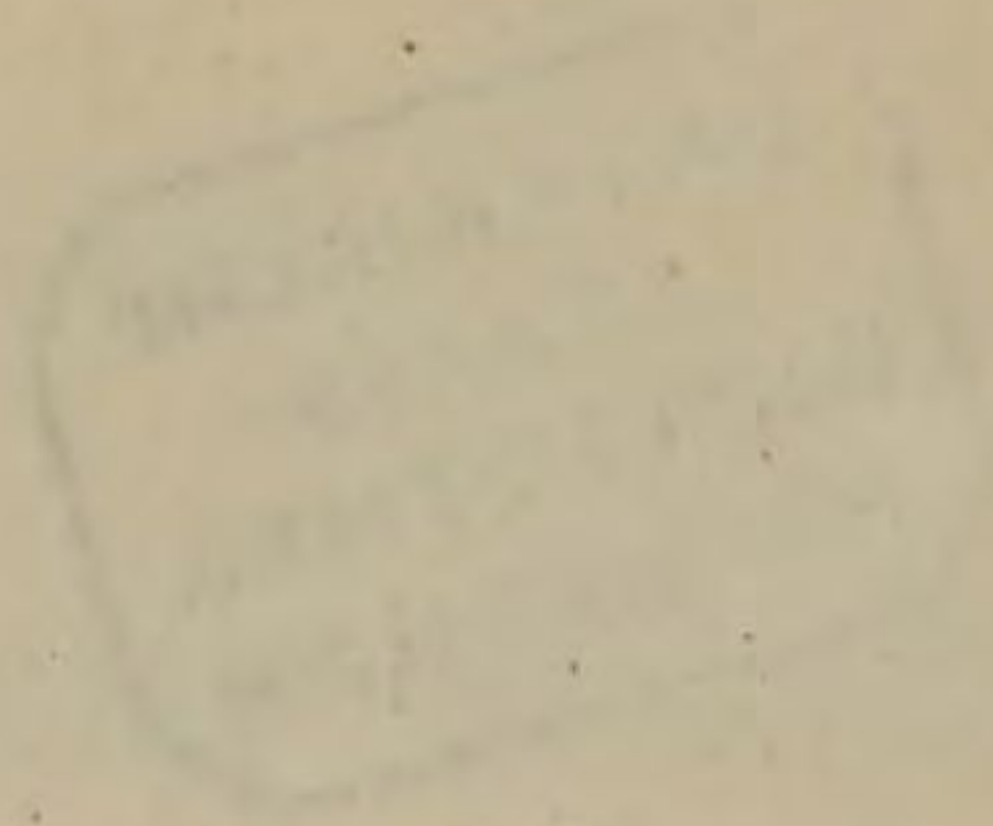
von

Hans Wolfgang Singer.



Magdeburg und Leipzig.
Walther Niemann.

(1895)



Geschichte
des Kupferstichs

~~~~~  
Alle Rechte vorbehalten.  
~~~~~



Verlag von
H. W. Schmidt

Max Lehrs

in Dankbarkeit und Verehrung gewidmet.



Max Böhm

in Frankfurt am Main



Inhalts-Verzeichnis.

Die Anfänge der Kunst.

Das 15. Jahrhundert Seite 1

Der Kupferstich.

Das 16. Jahrhundert „ 40

Die Radirung.

Das 17. Jahrhundert „ 120

Die übrigen Techniken.

Das 18. Jahrhundert „ 184

Nachzügler und Neuerer.

Das 19. Jahrhundert „ 230

Künstler-Verzeichnis „ 281



Die Anfänge der Kunst.

Das fünfzehnte Jahrhundert.

Als die Mäcene früherer Jahrhunderte ihre Paläste und Gärten mit Gemälden an Wänden und auf Leinwand zierten, ward der Genuß dieser Kunstwerke nur einem sehr geringen Teil der Menschheit ermöglicht. Wie wenige hatten zu diesen Schätzen Zutritt, und von diesen wieder, wie wenige vielleicht hatten Mufse, sich daran zu ergötzen. Dem Mann aus dem Volke blieb nichts übrig, als sich mit dem zu begnügen, was sich in der Kirche vorfand, was etwa das Rathaus schmückte. Auch da leitete die Andacht oder das Geschäft von dem Beschauen der Kunstwerke ab. Der Bürger konnte aber einen Maler für ein Bild selten bezahlen, und konnte er's, so bestellte er sich zunächst sein Bildnis. Darüber ging die Hauskunst nicht hinaus.

Das änderte sich mit einem Schlage, als man die Vervielfältigungskunst erfand. Hiermit war ein Mittel gefunden, wodurch das Kunstwerk für den kleinen Mann erschwinglich wurde. Die Bilder, die Statuen, die der Künstler ein jedes einzeln anfertigen mußte, die seine Handfertigkeit und Kunst auf lange Zeit in Anspruch nahmen, mußten als Unica kostspielig bleiben. Jetzt kam ein neuer Kunstzweig hinzu, bei dem die Herstellung weniger Zeit und Geld kostete, und bei dem man statt eines Exemplars mit fast der gleichen Mühe viele hundert Exemplare herstellen konnte. Somit bekam nun endlich der minder bemittelte Mann Gelegenheit, ein Stückchen Kunst zu erwerben. Es nahm denn auch die

Bürgerwelt den neuen Kunstzweig sofort in Beschlag. Von Anfang an haben die vervielfältigenden Künste, der Kupferstich und der Holzschnitt, nichts Höfisches an sich, sondern sie sind für den Bürger gedacht, und spiegeln seine Erscheinens- und Empfindenswelt wieder. Dort wo das Leben des Mittelstandes sich am freiesten gestaltete, in den Hansastädten des Rheins, in Nürnberg, gedeiht der Kupferstich zur größten Blüte. Die Madonna, aus der die höfischen Maler eine Königin gemacht hatten, treffen wir jetzt als anmutige Bürgersfrau: die Kunst hat sich ein großes neues Darstellungsgebiet errungen, Szenen aus dem alltäglichen Leben des Volkes, deren wir vorher keine antreffen.

Lange hat der Streit hin und her gewogt, aus welcher Gegend die Erfindung des Kupferstichs wohl stammt, ob die Geburtsstätte im Norden oder im Süden zu suchen ist. Nur diese zwei nämlich, der Norden und Süden, Italien und das Land diesseits der Alpen kommen in Betracht, denn für das 15. Jahrhundert ist es noch nicht üblich, die Niederlande von Deutschland in Sachen der Kleinkunst, des Kunstgewerbes zu trennen. Es leuchtet nun ein, daß im Lande der höfischen Kunst, in Italien, der Drang nach einem volkstümlichen Zweig nicht so stark war, als im Norden, als besonders in den Niederlanden, wo das Volk so früh schon in der Kulturgeschichte sich einen ebenbürtigen Platz neben seinen Herrschern erworben hat. In der That, mag der Kupferstich in Italien auch selbständig erfunden, nicht vom Norden eingeführt, worden sein, so geschah dies jedenfalls um mehrere Jahre später als im Norden. Die frühesten Nachrichten über den italienischen Kupferstich, finden wir bei dem berühmten Künstlerbiographen Giorgio Vasari, der sie in seinem Leben des Tomaso Finiguerra mit diesem Künstler in Verbindung bringt. Wie weit diesem Biographen zu trauen ist, wenn er die Erfindung in Italien um das Jahr 1450 setzt, ist zweifelhaft. Jedenfalls ist die erste sicher datierte italienische Arbeit siebenundzwanzig Jahre später erschienen. Im Norden dagegen haben wir eine datierte Folge von Kupferstichen schon aus dem Jahre 1446.

Es ist also dem Norden die Priorität der Erfindung des

Kupferstiches gesichert, und zwar wird sie allem Anschein nach in den Niederlanden stattgefunden haben. Ob dafür je sichere Beweise gebracht werden, ist fraglich, da die allerfrühesten Blätter unbezeichnet sind und da im 15. Jahrhundert die einzelnen Völker des Nordens wenigstens in den Kleinkünsten sich noch nicht zur eigentümlichen Formsprache durchgebildet haben. Es ist ein Zeichen der nordischen Frühkunst, daß sie sich mehr mit dem Handwerk verbündet hat als ihre italienische Schwester. Im Süden geht von Anfang an ein großer Zug durch die Kunst, der dem Detail wenig Platz übrig läßt. Gleich beim Auftritt der neuen Malerei zeigt sich eine vollendete Persönlichkeit. Man kennt den Namen Giotto, wenn man auch keine seiner Bilder gesehen hat. Wären sie alle verloren gegangen, so würde man trotzdem ihn noch durch die Überlieferung kennen, die ihn preist als einen Mann von besonderer Individualität, der zur Malerei griff, um seinen Geist mitteilen zu können. Wie anders mit der Kunst in Deutschland am Anfang des Wiederaufblühens! Da ist uns kein Malername bekannt; nur Werke sind erhalten, die wir um provisorische Bezeichnungen gruppieren. Es tritt uns keine beherrschende Persönlichkeit entgegen, sondern wir haben das Empfinden bei den Meistern der Kölner Schule z. B., der Betreffende habe sich aus dem Handwerk, daß sein Ahne, vielleicht er selbst noch anfangs trieb, zur künstlerischen Feinheit durchgearbeitet. Oder sehen wir, wie Nord und Süd sich zur Baukunst stellen. In Italien befindet sich mancher gotische Dom, dem ein Künstler in der Anlage, in der Konstruktion, einen bestimmten Charakter verliehen hat. Doch sehen wir von dem Großen und Neuen der Anlage ab, so finden wir die Wände, die Dächer, die Façaden kalt und öde. Die Liebe für das Einzelne in der Ausführung fehlt. Die nordischen Dome bieten meist wenig Neues in der Anlage, Köln z. B. ist eine Copie nach Amiens, und die Urheber der Konstruktion sind weniger bekannt. Eine unendliche Fülle und Abwechslung jedoch bieten die Details, die Türme, Pforten, Gesimse und Pfeiler, mit ihrem immer neuen figürlichen und verzierten Schmuck, wobei wir die Namen einer endlosen Schar von Steinmetzen, von Hand-

werkern eben kennen lernen, deren Werk erst dem Bau sein eigentümliches Gepräge verleiht. In dem einen Land, die grofse Anlage, die künstlerische Individualität; in dem anderen, das vortreffliche Detail, das künstlerische Handwerk.

Aus solch einem Handwerk ist denn auch bei uns der Kupferstich entstanden und zwar bei den Goldschmieden. Es bemächtigte sich nicht (wie wir später es in Italien sehen werden) ein Künstler der Technik, um an ein grosses Illustrationswerk zu gehen: ein Goldschmied kam vielleicht durch Zufall darauf, dafs er von der Gravierung, die er eben gemacht hatte, einen Abdruck auf Papier machen könne. Er teilte es seinen Kollegen mit: man erkennt sogleich den grofsen Vorzug der Vervielfältigung, der hier geboten wird, und so betreiben es Goldschmiede eine geraume Zeit lang, ja bilden die Technik schon ziemlich aus, ehe ein wirklich umfassender Künstler, Martin Schongauer, zur neuen Kunst greift. Selbst Israhel von Meckenem, der noch 1503 lebte, und von dem wir über 360 Stiche kennen, neunt sich auf einem derselben «Israhel von Meckenem Goltsmit».

Ehe wir auf einige Stecher des 15. Jahrhunderts näher eingehen, mag eine kurze Erläuterung über das Verfahren beim Kupferstich Platz finden.

Der Kupferstecher bedarf zunächst einer Platte aus reinem Kupfer, denn dieses Metall hat sich am meisten passend, als von gehöriger Weichheit erwiesen. Die Platte ist nach der Gröfse bis zu drei Millimeter dick und ringsum abgeschrägt. Sie mufs vollständig ohne Bruch sein, wird ganz glatt gehämmert und blank poliert, so dafs sie eine Spiegelfläche bietet. Auf die Platte wird eine Zeichnung in Strichen übertragen, und diese mit dem Grabstichel eingegraben. Der Grabstichel ist eine stählerne Stange, im Durchschnitt viereckig, die an einem Ende schräg abgeschliffen ist: das andere Ende sitzt in einem halbrunden hölzernen Griff, gegen den der Stecher den Handteller stemmt. Mit der abgeschrägten Spitze gräbt der Stecher die Linien der Zeichnung heraus aus dem Kupfer, indem er seinen Stichel im spitzen Winkel zur Oberfläche der Platte hält. Die Platte ist immer beweglich, entweder auf Sandkischen oder einer

Palette ruhend, und der Stecher hält oft die Hand mit dem Stichel fest, während er die Platte durch die andere Hand entgegenbewegt. Die eingegrabenen Linien haben eine sehr geringe Tiefe. Der Stichel, indem er etwas vom Kupfer herausgräbt, hinterläßt rauhe Ränder. Diese werden mit einem Polierstahl beseitigt, da in der ursprünglichen Fläche des Kupfers wohl Vertiefungen, aber keine Erhöhungen stehen bleiben dürfen. Sind alle Linien der Zeichnung ausgegraben, so wird mit einem Leinenballen Druckerschwärze gleichmäfsig aufgetragen: sie bleibt in den vertieften Linien sitzen und wird von der Oberfläche, die, weil poliert, sie ohnehin nicht leicht annimmt, sauber weggeputzt. Dieses Einschwärzen der Platte ist die Hauptarbeit des Druckers und außerordentlich wichtig. Er kann einen Teil mager, einen anderen voll einschwärzen: er kann die Linien scharf lassen, oder von ihnen einen Hauch auf die Fläche auslaufen lassen. Es macht einen grofsen Unterschied, ob er einen warmen Ton oder einen kalten grauen wählt. So kommt es manchmal, dafs man bei einem sorgfältig und einem nachlässig gedruckten Abdruck kaum erkennen kann, dafs sie von derselben Platte abstammen.

Auf die fertige eingeschwärzte Platte wird angefeuchtetes Papier, darüber einige Lagen weichen Stoffes gelegt, und das ganze durch eine Walzenpresse gezogen. Bei dem grofsen Drucke zieht das Papier die zähe Schwärze aus den Furchen heraus, und sie bleibt an dem Papier sitzen. Die abgeschrägten Ränder verhindern, dafs das Papier an den Seiten beim Drucke durchbricht.

Das Papier ist bei Kupferstichen ein sehr wichtiger Gegenstand, für den Künstler sowohl als für uns Historiker und Sammler. Dem Künstler von heute hält es schwer, ein Papier zu finden, dafs nicht schon im Lumpenmaterial durch die chemischen Farbmittel verdorben ist. Wie heute in jedem Briefbogen, wenn man ihn gegen das Licht hält, Drahtlinien und Wasserzeichen zu sehen sind, so zeigt das Papier der früheren Jahrhunderte sie auch. Wenn uns jedes andere Mittel, um einen unbezeichneten Stich näher zu bestimmen, fehlt, so hilft uns manchmal das Wasserzeichen,

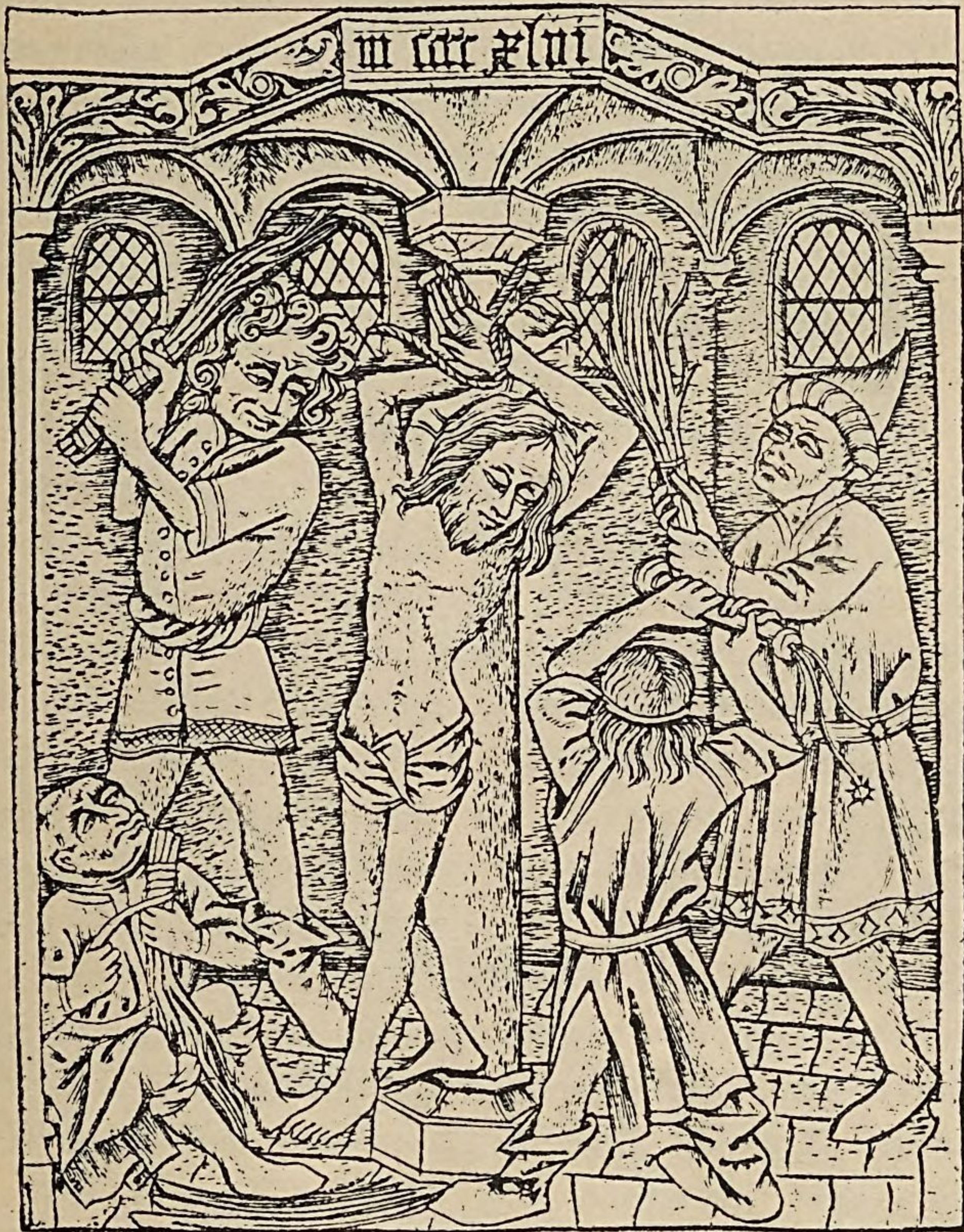
falls es dasselbe ist, das wir bei anderen bezeichneten fanden.

Es ist schwer, sich einen Begriff des Blattes von der Platte zu machen. Erstens ist alles linksseitig, wie bei allem, was für den Druck bestimmt ist (z. B. den Drucktypen); sodann sind die Furchen ja nicht andersfarbig als die umgehende Fläche. Daher haben die Künstler oft schon einen Abdruck ihrer Platte genommen, ehe sie ganz vollendet war, oder sie fanden beim Abdruck der vollendeten Platte, daß sie etwas noch weiter ausarbeiten wollten. Solch einen frühen Druck nennt man den ersten Zustand einer Platte, oder einen Probedruck. Ein zweiter, dritter Zustand wird, durch jede neue Arbeit an der Platte geschaffen.

Eine Platte giebt nur eine beschränkte Anzahl von guten Abzügen, da das immerhin weiche Kupfer durch den Druck abgenutzt wird. Wie viel davon abgezogen werden kann, hängt davon ab, ob die Platte sehr zart oder mit kräftigeren Linien gearbeitet ist, und besonders, ob der Drucker sie schonend behandelt hat. Sehr zeitig schon pflegten die Kupferstecher, wenn die Platte anfang, bereits etwas abgenützt zu werden, irgend eine kleine Arbeit, ein paar Blätter, einen Strauch, oder auch ihr Monogramm, die Jahreszahl, hinzuzustechen, um die folgenden als spätere Abdrucke zu kennzeichnen. Es wurde so ein neuer Zustand geschaffen. War die Platte endlich ausgedruckt, so wurde sie überarbeitet (retouchiert), gewöhnlich recht schlecht und von fremder Hand.

Das Eigentümliche des Kupferstiches erhellt sich am deutlichsten, wenn man ihn mit der Bleistift- oder Federzeichnung vergleicht. Hier arbeitet die Hand frei aufliegend, ohne Druck, nach allen Richtungen hin gleichmäfsig. Runde ovale, gebrochene und gerade Linien sind eins so leicht wie das andere. Bei den Schatten wird oft gewischt und eine Fläche erzeugt: für die Bleizeichnung mit dem Wischer, für die Federzeichnung mit dem Pinsel. Der Kupferstich kennt keine Fläche. Alles mufs da mit der einfachen Linie ausgedrückt werden. Sodann arbeitet es sich nicht leicht, sondern die Hand sitzt fest, übt grofsen Druck aus und hat

keine freie Bewegung. Es werden die Linien daher sehr gleichmäfsig. Daraus ergibt sich zunächst eine parallele Behandlung der Linien. Ferner ersetzt das Schattieren mittels Kreuzlagen von Strichen das Schattieren durch eine Fläche. Endlich kann der Kupferstecher die Linie vom spitzen Anfang allmählich anschwellen lassen, was in keiner anderen



Die Geißelung Christi von 1446.

Technik so gleichmäfsig möglich ist. Diese drei Elemente des Kupferstiches sind seine Grundlagen, in deren Ausbildung er seine Eigenheit entwickelte.

Die obenangeführte Folge mit der frühesten Jahreszahl 1446 ist eine Passionsfolge von sieben Blatt und befindet sich gegenwärtig in Berlin. Die Darstellungen sind: Christus am Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuz-

tragung, Christus wird an das Kreuz genagelt, die Beweinung und die Grablegung. Die Jahreszahl befindet sich auf dem zweiten Blatt. Eine andere Bezeichnung fehlt: auch sind bis jetzt keine weiteren Blätter gefunden worden, die wir vermöge ihrer Ähnlichkeit diesem Meister zuschreiben dürften. Das kann uns nun gerade nicht sehr unglücklich stimmen, denn wir lernen in den sieben vorhandenen Blättern keinen bedeutenden Künstler kennen. Er ist technisch noch sehr roh, und hat eine eigentliche Stichtechnik noch gar nicht herausgefunden, sondern bringt Striche und Punkte unregelmäßig und willkürlich an, so daß die Blätter fleckig und unruhig wirken. Daß seine Perspektive noch ganz ungenügend ist, ist selbstverständlich, aber auch in der Zeichnung ist er un gelenk und falsch. In den Kleidern stecken keine menschlichen Leiber, sondern Gummipuppen: ein geschlossenes Auge weiß er gar nicht darzustellen, und er scheint überhaupt alles aus dem Gedächtnis ohne vorheriges Naturstudium gezeichnet zu haben. Sein Unvermögen tritt besonders klar zu Tage, wenn er eine Charakteristik anstrebt. Wie bei vielen der früheren Maler sind auch hier die Schergen nicht abschreckende Erscheinungen, sondern lächerliche Carricaturen. Im ganzen ein unerfreulicher Meister. Weit anders der nächste, dessen Schöpfungen wohl ebenso früh entstanden sind, da einige seiner Motive schon in einer Handschrift vom Jahre 1446 von einem Miniaturmaler benutzt worden sind. Diesen Meister kennen wir den Namen nach auch nicht, haben nicht einmal ein Zeichen oder Monogramm von ihm erhalten, und müssen ihn nach seinem Hauptwerk den Meister der Spielkarten nennen.

Die Spielkarten sind, wie die meisten frühen Stiche des 15. Jahrhunderts, sehr selten und kein einziges Kabinet besitzt etwa ein vollständiges Spiel. Von den Figurenkarten sind überhaupt nur siebzehn bis heute aufgefunden, und sie verteilen sich unter die Sammlungen von Berlin, Coburg, Dresden, Gotha, Paris, Wien u. s. w. Die Karten waren ungefähr 140 mm hoch und 93 mm breit; jede Farbe hatte neun Zahl- und vier Figurenkarten, Unter, Ober, Königin und König. Statt der heute üblichen Farben bringt der

Künstler Rosen, Cyclamen, Wilde Menschen und Vögel. Nach einiger Zeit hatten sich vielleicht die beiden Blumenfarben ausgedrückt, und der Künstler fertigte zwei neue Farben



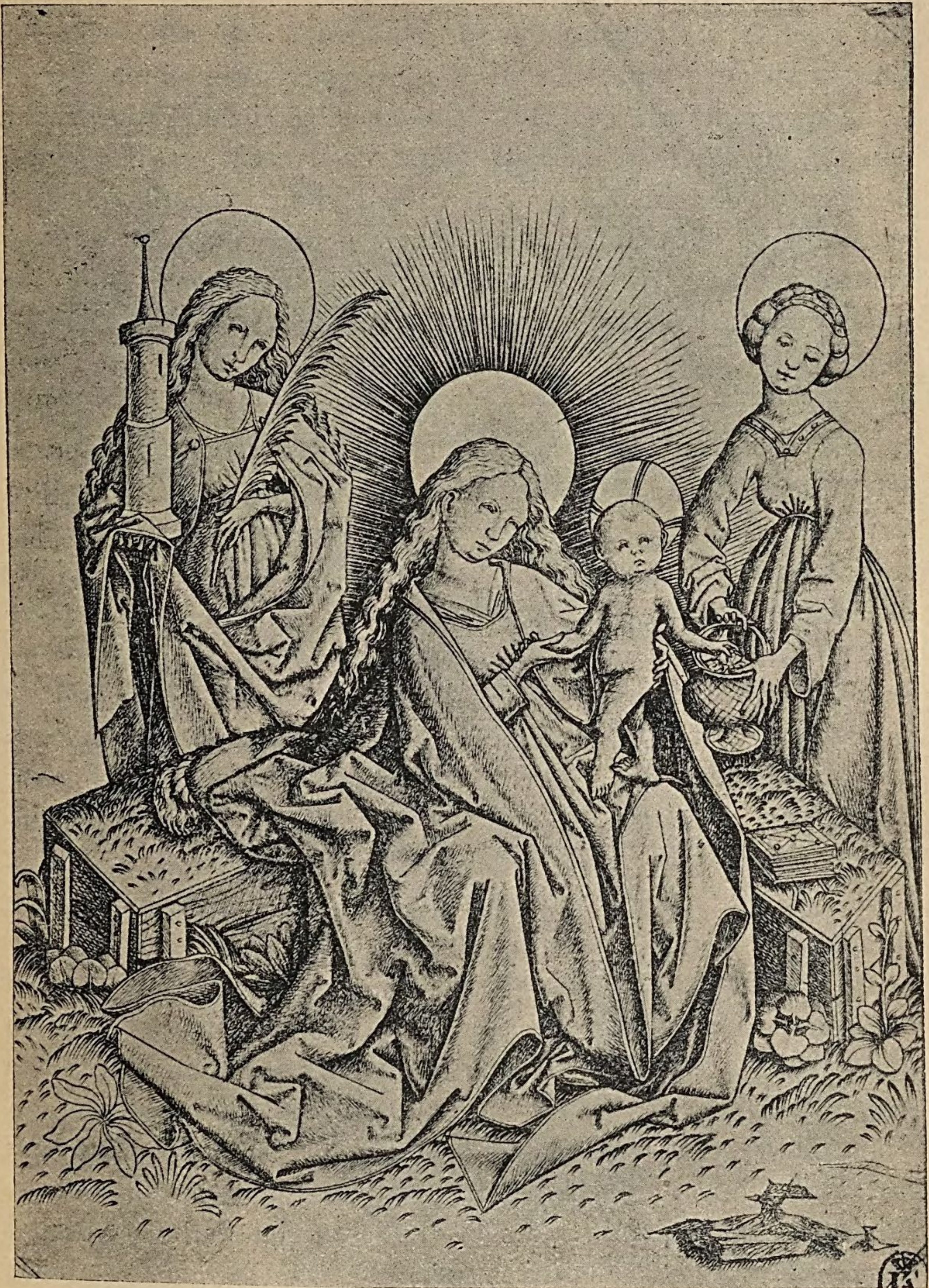
Der Meister der Spielkarten: Der Cyclamen-König.

zu je dreizehn Platten, die eine Hirsche, die andere Löwen und Bären an. Es gab also im ganzen sechsmal dreizehn verschiedene Karten, von denen aber nicht jede sich bis auf uns erhalten hat, und von denen die meisten erhaltenen Unica sind.

Aufser diesem Kartenspiel kennen wir noch etliche andere Blätter dieses Meisters. Er ist ein Künstler ersten Ranges, der schon ausgezeichnet beobachtet und gut zeichnet. Seine Gesichter sind, wenn auch nicht schön, vielleicht noch ein bischen typisch: auch die Blumen sind nicht individuell und realistisch gezeichnet, sondern eher etwas stilisiert. Dagegen scheut er nicht davor, sich an eine natürliche freie Stellung von Händen und Füßen zu wagen; und bringt sie auch richtig heraus. Ganz besonders hat er die charakteristischen Bewegungen der Hirsche und Bären beobachtet und giebt sie vorzüglich wieder. Er bedient sich einer eigenartigen Technik von wunderbarer Zartheit. Er arbeitet ohne Kreuzlagen, meist nur mit senkrechten Strichen so fein und dicht gesetzt, daß seine Schatten oft wie ein Ton erscheinen. Ganz imponierend wirkt es auf uns, wenn wir ihn diese Technik so beherrschen sehen, daß er seine Strichlage nicht den Umrissen folgen lassen muß, daß er Falten und Wulste zeichnen kann, ohne die Linien rund machen zu müssen. Vielleicht kein anderer Meister ruft in uns eine größere rein künstlerische Befriedigung hervor, als der Meister der Spielkarten. Jedoch haben noch manche andere Künstler der Zeit ein Anrecht auf unser Lob.

Da ist vor allem eines Meisters der Berliner Passion*) zu gedenken. Seine jetzt ebenfalls in Berlin aufbewahrte Passionsfolge besteht aus sieben Blatt und ist nicht mit der schon Genannten zu verwechseln. Die sieben Blättchen befinden sich in einem niederdeutschen Gebetbuch von 1482 eingeklebt, und der Illuminator, der die Initialen des Werkes verzierte, hat auch die Kupferstiche in fünf Farben nebst Gold ausgemalt. Die Darstellungen sind: Judaskufs, Kreuztragung, Christus wird entkleidet, Christus wird an's Kreuz genagelt, die Beweinung, Auferstehung und Christus in der Vorhölle. Aufser dieser Folge sind noch eine ganze Anzahl Blätter dieses Meisters bekannt, darunter eine hl. Veronica, Ornamentstiche, Pflanzenranken, in denen

*) Dieser provisorische Name ist dem Meister von Prof. Lehrs gegeben worden, der sein «Werk» wie das vieler andrer Meister des 15. Jahrhunderts festgestellt hat.



Meister E S: Madonna.

eine Madonna, ein Mensch, Tiere angebracht sind, u. s. w. Den Künstler zeichnet eine gewisse vornehme Ruhe aus. Wenn er seine Schergen darstellt, will er sie nicht so stark charakterisieren, daß er darüber in das Outrierte, in die Carrica-

tur verfällt. Alle Gesichter haben einen ruhigen Ausdruck, und zwar ist er psychologisch gelungen. Wie gut er schon charakterisieren kann, merken wir, wenn er wirklich eine Caricatur zeichnen will, wie auf einigen Ornamentblättern. Er liebt es zu erzählen, und so bietet uns das vierte Blatt der Passionsfolge eine Menge von Einzelheiten. Da ist ein Arbeiter damit beschäftigt, die Spitze eines Nagels auf dem Amboss gerade zu schlagen: rechts bohrt ein zweiter ein Loch in das Holzkreuz, für den Nagel, der durch Christi Füße soll: andere endlich schlagen schon Nägel ein. Das ist alles sehr natürlich und nach Beobachtung verfertigt; ebenso wie er bei seiner Veronika auf die wirkliche Tracht genau achtet, eine wirkliche Architektur, nicht irgend welchen Phantasiebau, giebt. Ja, er zeichnet nicht drauf los, sondern überlegt sich jedes einzeln. So läßt er bei der Beweinung die Beine Christi in der über einander gebogenen Stellung verbleiben, in die sie sich während der langen Zeit, daß er am Kreuz genagelt war, gewöhnt haben müssen. Technisch ist er sorgfältig, zart und erinnert einigermaßen an den Meister der Spielkarten, aber tief eingedrungen in die Eigenheiten der Stichtechnik ist er noch nicht. Auch ist es seltsam, wie er stets vergessen hat, daß beim Druck alles gegenseitig herauskommt. So hämmern die Arbeiter mit der linken Hand: Paulus trägt sein Schwert auf der rechten Seite.

Wohl kein Künstler des 15. Jahrhunderts ist so fruchtbar gewesen als der Meister E S. Diese Initialen und die Jahreszahlen 1466, 1467 (wohl sein Todesjahr) kommen auf einigen seiner Blätter vor, deren sich 318 erhalten haben. Von 52 weiteren wissen wir bestimmt, daß er sie gestochen hat, da sie bis jetzt fehlende Nummern aus seinen beiden Kartenspielen bilden. Von 38 anderen endlich bekommen wir durch die uns erhalten Kopien Kunde. Wenn man den Umstand erwägt, daß von diesen 400 bekannten Blättern sehr viele Unica sind, kann man auf eine außerordentlich rege Thätigkeit dieses Kupferstechers schließen. Nach den Wappen, die auf den Blättern des einen Kartenspiels vorkommen und nach dem Dialekt zu urteilen, stammt er aus der Gegend von Freiburg im Breisgau. Er hat sich in Dar-

stellungen aller Art versucht; Heiligen- und Madonnenbilder, darunter drei Madonnen von Einsiedeln, die eine ein schönes größeres Blatt; sodann zwei Kartenspiele, ein Alphabet und



Meister des Hausbuches: Die Heimsuchung.

Verzierungen, Liebesscenen, Handlungen aus dem Alltagsleben, Carricaturen, Wappen und erotische Bilder. Als Zeichner ist er unsicher: seine Gebäude sind wackelig, und eben-

mässige Linien werden ihm überhaupt schwer. Auch steht es um seine Perspektive recht schlecht; er zeichnet z. B. die Köpfe von Menschen sechsmal so gross als die Fenster der Häuser, vor denen sie stehen. In der Charakteristik gelingt es ihm selten, viel in seine Puppenköpfe zu legen, auch verleiht er ihnen besonders gern eine geneigte gezielte Haltung. Er fühlt das Bedürfnis, seinen Gesichtern Abwechslung zu verleihen, fällt aber in Übertreibung, da er nicht die Natur copiert, sondern die Abwechslung von selbst erfinden will. Endlich gelingt ihm die Landschaft nicht: wie er für seine Gesichter und für die einzelnen Züge sich schon in recht typische Formen (Stülpnasen à la Oberländer und dergleichen) eingearbeitet hat, so giebt er auch Bäume, Gras, ganz schablonenhaft. Nur wenn er ein Stubeninneres vorführt, giebt er sich mehr Mühe und schlägt einen hübschen Erzählerton an. Den Mängeln muß man gegenüberstellen seine riesige Arbeitskraft und seine reiche Erfindungsgabe. Vor allem aber ist zu betonen, daß er zuerst das Technische des Stiches erkannt hat. Er führt nicht mehr den Grabstichel wie die Bleifeder, sondern so, wie der Stichel geführt werden muß, und darin liegt seine große Bedeutung. Er kann den Eindruck von Körperlichkeit durch die Parallellage von Linien hervorbringen.

Neben der schon erwähnten einen Modonna von Einsiedeln, gehören zu seinen reizvollsten Blättern eine Verkündigung und eine Madonna, die liest, während das Christkind gebadet wird. Diese Vorgänge sind schlicht aufgefaßt und gut beobachtet, was bei ihm nicht immer der Fall ist. So läßt er z. B. anderswo seinen heiligen Sebastian, trotzdem ihm ein Pfeil mitten durchs Gehirn geht, behaglich und nichts weniger als sterbend dastehen; oder er wirft den Mantel des heiligen Michael in Falten, vergißt aber, daß er das darauf befindliche Blumenornament nun auch nicht länger glatt lassen darf. Solche und ähnliche Nachlässigkeiten beweisen, daß er sich nicht erst viel mit Denken geplagt hat, ehe er zum Grabstichel griff. Geschickter verfuhr er bei dem Alphabet, das aus Menschen und Tieren besteht, und wobei er die verschiedenen Glieder des Buchstabens immer in Be-

ziehung zu einander setzt. So stellt der linke Schenkel des Buchstabens V den hl. Christophorus dar, während der rechte Schenkel durch den Einsiedler, der ihm über die Furt leuchtet, gebildet wird. Der Buchstabe Y besteht links aus dem heiligen Georg, der den Drachen besiegt, um die Jungfrau, die die rechte Hälfte einnimmt, zu befreien.



Meister des Hausbuches: Der Hund.

Der Meister E S hat augenscheinlich Tiere mit Vorliebe studiert, und namentlich die Flug- und Gangbewegungen der Vögel sich gut eingeprägt. Auch kann er Blattverzierungen schön stilisieren, wie man sie z. B. an gotischen Domen in den Krabben, in den Kapitellen u. s. w. antrifft. Seine Arbeiten sind wohl aber nicht Vorlagen für Steinmetzen, sondern für Goldschmiede, wenn sie überhaupt Vorlagen

(bezw. Copien) sind. Manchmal ist die Behandlung so frei und läßt die Plastik des Materials so außer Acht, daß man meinen könnte, die Blätter sind nur als Ornamentstiche beabsichtigt, ohne Rücksicht auf irgend welche praktische Ausführung.

Solche Alphabete, wie das des Meisters E. S. waren überhaupt im 15. Jahrhundert ein beliebter Vorwurf der Künstler. Wir kennen eins eines unbekannten Meisters, das sehr geschickt aus lauter gotischen Baldachinen, Strebe- pfeilern und sonstigen Bauteilen componiert ist, und sich vollständig zu Bologna befindet. Bei einem zweiten sind die etwas kleiner gehaltenen Buchstaben in Pflanzenranken eingefast. Dasselbe gilt von dem in größerem Maßstab ausgeführten Alphabet des Israhel von Meckenem: Menschen und Tiere bietet wieder das Alphabet des sogen. Bandrollenmeisters, das nach der Holzschnittfolge eines unbekannten Meisters von 1464 copiert ist. Dieser wollte die Form der Buchstaben recht scharf beibehalten und mußte daher seine Figuren sehr biegen und pressen, ihnen viel Gewalt anthuen.

Dieser Bandrollenmeister ist einer der frühesten uns bekannten unselbständigen Künstler im Fach. Der Beweis ist geführt worden, wie er teils die Blätter anderer Meister schlechtweg copiert, teils Compositionen zweier Meister zu einer verbunden hat, dann auch sich nur Motive anderer Künstler ablauschte. Es ist anzunehmen, daß kein einziges Blatt ausschließlich seine eigene Erfindung ist. Schon recht früh demnach hat sich neben dem schaffenden Künstler derjenige, der von ihm zehrt, eingefunden. Was jener frei und, wenn auch die ganze Übung noch in der Wiege lag, immerhin künstlerisch gestaltete, schrieb dieser sklavisch ab, ohne eigenes Gefühl. Dabei wendete er sich natürlich an einen niedrigerstehenden Kundenkreis, der, entweder das Schlechtere nicht vom Guten unterscheiden konnte, oder nicht die Mittel besaß, um sich das Letztere anzuschaffen. Es ist immer eine geringere handwerksmäßige Ware, für's große Volk, die diese Copisten liefern. Zu ihnen kann man den Meister des heiligen Erasmus rechnen, ein fruchtbarer

Meister, der aber bei aller Schaffenskraft sich nur mit handwerksmäßigen Arbeiten ohne grossen Kunstwert hervorthat. Zu ihnen gehören ferner ein Meister **bæ 8**, Israel van Meckenem, Wenzel von Olmütz und andere mehr.

Unter den Künstlern, die wir sicher den Niederlanden zuteilen können, ist der Monogrammist F V B zu nennen. Durch seine Blätter geht ein grosser Zug und in den Typen wie im

Kunst - Charakter überhaupt erinnert er an die alte niederländische Malerei, an Roger v. d. Weyden etwa. Manchmal möchte man glauben, daß seine Stiche nach Gemälden gearbeitet seien, so scheinen sie das frische aber etwas harte Colorit wiederzugeben. Er arbeitet auch malerisch, insofern er statt der festen Kreuzlage, oft kurze, punktartige Striche verwendet. Unter seinen Hauptdarstellungen ragen ein Salomonis Urteil, eine hl. Barbara, die



Meister E S : Zwei Apostel.

Verkündigungen und Madonnen hervor. Vortreffliche Realistik zeigt sich auf dem humoristischen Genreblättchen, auf dem sich zwei Bauern beim Kegelspiel prügeln.

Sehr interessant ist der Meister **W A** wegen seiner architektonischen Phantasie. Auf fast allen Blättern bringt er architektonische Verzierungen an, stellt seine Figuren in Nischen, oder giebt bloß die Nischen selbst, ohne Fi-

guren. Er hat viele bauliche Details, Fenster, Wandflächen, u. s. w. immer nur Teile eines ganzen Baues geliefert. Seine Gotik ist sehr eigentümlich, und man möchte sie fast eine Zuckerbäckergotik nennen. In einem festen plastischen Material, wie Stein oder auch Gold, wären diese Ideen kaum ausführbar. Am zügellosesten ist seine Phantasie in den gotischen Verzierungen einer Monstranz und eines Bischofsstabes. Er hat auch Schiffe abgebildet, gewöhnlich nur ein Schiff, auf einem Blatt genau wiedergegeben. Nur einmal hat er Figuren dazu componiert, und zwar Petrus versinkt im Meere. Dann sind noch seine Lager- und Kriegsszenen erwähnenswert, da sie auch beweisen, wie bald der Kupferstich sich dem Alltäglichen zuwendet.

Neben den schon angeführten Alphabeten giebt es noch andere Darstellungen, die im 15. Jahrhundert allgemein beliebt waren, und die bei vielen Meistern wiederkehren. Darunter sind die wilden behaarten Menschen anzuführen, die wir in Kartenspielen, auf Wappen und anderswo häufig antreffen. Auf einem Blatt befindet sich nichts als solch ein wildes Menschenpaar, das mit seinen zwei Kindern im Walde lagert. Ferner führen uns die Künstler viele schöne kunstgewerbliche Sachen, — Bischofsstäbe, Rauchfässer u. s. w. vor Augen, was sich aus dem Umstand erklärt, daß sie meist Goldschmiede waren. Hatte einer solch ein Prachtstück gefertigt, so that's ihm wohl leid, es, womöglich in fremde Lande, fortschicken zu müssen: und wie sich der heutige Künstler durch die Photographie ein Andenken an sein Werk verschafft, so that es der damalige durch den Stich. Sodann konnten diese Stiche ja anderen Goldschmieden als Vorlagen dienen.

Liebesgärten waren auch ein beliebter Vorwurf. Sie sind es ja bis in späte Zeit noch geblieben, und wir besitzen selbst von Rubens noch ein Bild, das einen prächtigen Garten darstellt, in dem verliebte Paare, mit sehnsüchtigen Augen, sich unterhalten. Solche Darstellungen finden sich auch im 15. Jahrhundert. Ein Meister wird sogar nach seinen zwei Hauptblättern, die dieser Art sind, Der Meister der

Liebesgärten genannt. Er macht uns mit der frühen niederländischen Kunst bekannt.

Endlich sei nochmals der Kartenspiele gedacht, die im XV. Jahrhundert einen großen Kunstwert haben, den sie später ganz verlieren. Es sind uns nicht weniger als sieben gestochene Kartenspiele der Zeit erhalten. Neben dem frühesten, dessen wir oben ausführlich gedachten, ist das späteste das schönste. Es rührt von einem Meister her, der die Initialen P W führte, und gegen das Ende des XV. Jahrhunderts gelebt hat. Er stammt aus Köln, wie die Worte «Salve felix Colonia» auf dem Titelblatt seines Kartenspiels



Meister P W: Der Hasenkönig.

und der Dialekt auf seinen Blättern mit ziemlicher Sicherheit beweisen. Auch spricht dafür, daß spätere Kölner Künstler ihn copiert haben.

Das berühmte Kartenspiel des Meisters P W ist rund, und die Stiche haben einen Durchmesser von 70 mm. Der Künstler hat eine überflüssige fünfte Farbe gestochen, und obwohl er Unter, Ober, König und Königin hat, so giebt er doch zehn Zahlkarten. Die Farben sind Rosen, Aggeley, Nelken, Papageien und Hasen; alle siebenzig Karten mit einem Titel und einem Schlußblatt sind bekannt, und in Bologna ist ein bis auf eine Karte vollständiges Spiel vorhanden,

während Dresden 52 Blatt aufzuweisen hat. Die Tracht mahnt schon an das 16. Jahrhundert: sie ist faltenreich, nicht enganliegend wie früher, und die Schnabelschuhe des 15. Jahrhunderts sehen wir nicht mehr. Auch in der Behandlung sind die Karten nahe Vorläufer der Kleinmeister des 16. Jahrhunderts. Sie sind, namentlich die menschlichen Figuren, sicher und zart gestochen: mit der Landschaft ist der Meister etwas karg, es stört aber nichts Altertümliches mehr, und man empfängt den Eindruck, daß der Künstler alles konnte, was er wollte. Der Meister P W ist zugleich der Urheber des größten Sticks, der uns aus dem 15. Jahrhundert überliefert ist. Es ist das der sogenannte Schwabenkrieg vom Jahre 1499. Die Darstellung mißt 520 × 1130 mm und zeigt das Land um den Bodensee, halb aus der Vogelperspektive, halb auf ebener Erde. Diese Vermischung läßt eine künstlerische Wirkung nicht recht zu: auch sonst kann sich der Stich nicht mit den anderen Arbeiten, namentlich den Spielkarten des Meisters messen.

Ebenfalls in das letzte Viertel des Jahrhunderts gehört der Meister des Hausbuches, der wohl ein Schwabe war. Ein ganz hervorragender Künstler tritt uns hier entgegen. Er gräbt sehr leicht in das Kupfer ein, muß demnach mit der Hand wenig Druck ausüben, und kann daher ziemlich frei den Stichel führen, so daß er fast so malerisch wie die Radierung wirkt. Malerisch ist bei ihm die Hauptsache, und es kann an Rembrandt erinnern, wenn wir sehen, daß er das Malerische selbst in Lumpen sucht und findet. Er zeigt uns prächtige, feste Einzelfiguren, einen Täufer, einen Paulus, die ganz sicher gezeichnet sind, denen alles Knifflische, das sonst dem 15. Jahrhundert anhängt, fehlt, so daß wir gestehen müssen, besser können wir's heute eigentlich auch nicht. Gemütvoll sind seine Heiligen-Darstellungen. Eine prächtige heilige Familie befindet sich in einem Garten, von dem man über den See einen Blick auf die Stadt in der Ferne hat. Auf einer gemauerten Rasenbank sitzt die Madonna und hält das Christkind, das mit Äpfeln spielt, die ihm Joseph, am Boden halb um die Ecke des Steinhaufens versteckt, zuwirft. Die heilige Familie

steigt zum Menschlichen herab und wird uns näher gerückt, indem wir sie bei Gemütsstimmungen belauschen, die unsrer Welt sind. Am besten ist der Künstler denn auch, wo er, das Übernatürliche bei Seite lassend, sich ganz der Schilde-



Martin Schongauer: Madonna.

rung seiner Mitmenschen widmet. Da sehen wir lebendig geschilderte Jägerpaare; lebenswahre Hirsch- und Falkenjagden. Vorzügliche Charakteristik und eine wahrheitsgetreue Beobachtung zeichnen das Blatt aus, das uns eine karten-spielende Gesellschaft im Freien vorführt. Ferner sticht er

Liebesleute, raufende Bauern, spielende nackte Kinder, Marktbauern mit Körben und Gänsen, Bettlerfamilien, deren Schmutz und Lappen er das Malerische abzugewinnen versteht. Ganz überraschend ist es, wenn wir sehen, daß es ihm für seine Kunst genügt, einen so schlichten Vorwurf zu wählen, wie der sich kratzende Hund. Das Blatt ist gar nicht klein, 100 mm im Quadrat, und stellt nichts als einen Hund dar, der sich mit dem linken Hinterfuß hinterm Ohr kratzt. Daran erkennen wir, wie der Kupferstich eine Kunst für das Volk war. An einen so einfachen naturalistischen Vorwurf hat sich die Malerei der Zeit nie gewagt. Auch das komische Element trifft man bei diesem Stecher an, und löblicherweise nicht so roh und derb wie bei dem Meister E S und anderen des 15. Jahrhunderts. Auf einem Wappen befindet sich im Schild ein Purzelbaum schlagender Bauer, während als Bekrönung auf dem Helm ein anderer Bauer kauert und den Spinnrocken hält, an dem seine böse Sieben, die auf ihm hockt, spinnt. — Überall sichere Zeichnung; die freie Bewegung beherrscht er vollkommen, und er läßt sich keinen groben Fehler gegen die Perspektive zu Schulden kommen.

Räumen wir dem Martin Schongauer **M & S** eine noch höhere Stellung ein, so ist es nur, weil wir Schongauer als noch umfassenderen Geist kennen, weil wir in ihm den berühmten Maler schätzen.

Bei Schongauer giebt es kein technisches Versuchen mehr. Er tritt uns gleich als bedeutende Individualität entgegen. Es ist nicht mehr der Goldschmied, den eine Kunstübung zur anderen leitete, sondern der Künstler, der zu einem neuen Mittel greift, weil ihn das alte nicht alles ausdrücken läßt, was er zu sagen hat. Bei ihm finden wir zuerst eine ernstliche Lösung des schwierigen Problems vom psychologischen Gesichtsausdrucke. Er weiß einen Vorwurf groß zu gestalten und achtet auch auf die äußeren technischen Mittel, die es ermöglichen, daß die Hauptfigur zum Brennpunkt der Darstellung wird. Er ist kein Meister, der Liebliches, Gefälliges schafft, doch das Charakteristische faßt er scharf und fest ins Auge. Er schlägt starke Accente an, wird aber nie fratzenhaft. Seinen Vorwürfen bringt Schon-

gauer eine eigene Auffassung entgegen, und er begnügt sich nicht mit dem Herkömmlichen. So stellt z. B. das Blatt der Gefangennahme Christi nicht wie alle anderen der Zeit den Augenblick des Judaskusses dar, sondern wir sehen Judas schon links beklommen mit seinen Silberlingen davonschleichen. Überall sehen wir die Zeichen des Naturstudiums: die



Martin Schongauer: Eine der thörichten Jungfrauen.

Pflanzen sind wirkliche, erkennbare; selbst die Teufel sind nicht reine Phantasiegebilde, sondern zusammengesetzt aus einzelnen getreu gezeichneten Gliedern aus der Tierwelt.

In seinem Geistesleben ist Schongauer noch ganz Kind des 15. Jahrhunderts. Den Antonius stellt er uns nicht von irgend etwas Verführerischem versucht dar, sondern von

widerlichen teuflischen Tieren geplagt. Für seine Kunst besteht die Frau nur als Ideal, und um die heiligen Frauen darzustellen, flieht er, soweit möglich, die realistische Natur, sucht ihnen etwas Übernatürliches zu verleihen, so daß sie einen etwas gemachten, herben und kalten Typus bekommen. Bei seinen männlichen Figuren strebt er schon viel mehr nach dem Gewöhnlichen und Natürlichen. Vollends seine Kinder sind unverfälschte Abbilder der Wirklichkeit, wie der reizende kleine Heiland (B. 67) am Besten beweist. Daß er für das Realistische weniger Sinn hat, zeigt sich auch darin, daß die Figuren ihn gänzlich in Beschlag nehmen. Sie stehen, wenigstens bei den meisten Einzelfiguren, eigentlich im Nichts da, kaum ist ein Boden angedeutet und von einer Landschaft, streng genommen, nur in wenigen Fällen zu reden. Manchmal begnügt er sich mit einem schlichten alltäglichen Vorwurf, aber auch da interessiert ihn fast nur der Mensch. Ein Müller treibt seine Esel; Schongauer unterläßt es, die Landschaft näher anzugeben. Bei einer Rauferei zweier Goldschmiedelehrlinge deutet er die Werkstatt kaum an, wo ein anderer, wie der Meister *M* z. B. sich gefreut hätte, alle diese Geräte und Werkzeuge, die ganze Einrichtung der Werkstatt im Einzelnen vorzuführen.

In einem Wort, Schongauer ist ein Meister der Individualität, dem das Zeitliche der Natur kleinlich vorkommt, der aus dem Einzelnen ein Allgemeines heraussucht und besonders unser psychologisches Interesse in Anspruch nimmt. Auf ihm und seinen Errungenschaften fußt der folgende Kupferstich wie die folgende Malerei Deutschlands. Ist doch der große Dürer bewundernd nach seiner Werkstätte gepilgert, hat doch selbst Michel Angelo eine Zeichnung von ihm genau studiert.

*

*

*

Die Blätter, die in Italien für Incunabeln des Kupferstiches gelten, sind eigentlich nicht als solche zu betrachten. Es sind die Werke des schon genannten Maso Finiguerra und seiner Zeitgenossen. Finiguerra war ein Goldschmied, der feingravierte Metalltäfelchen herstellte, die als Schmuck an Kästchen und dergleichen befestigt oder auch als so-

genannte Kufstafeln im Gottesdienst verwendet wurden. Eine schwarze Masse wurde in die Gravierung solcher Täfelchen eingelassen (nielliert), damit sie klarer hervortrete. Finiguerra wollte sich nun von dem Stand seiner Arbeit überzeugen, ehe er die schwarze Niello-Masse einlief, und nahm zunächst einen Schwefelabdruck vor seiner Gravierung. Dann verfiel er einmal auf die Idee, die Gravierung mit flüssiger Schwärze auszufüllen und sie auf Papier abzudrücken. Damit hatte er den Kupferstich erfunden, genau wie seine nordischen Zunftgenossen. Der große Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß sich Finiguerra hiermit zufriedengab. Er gravierte weiter auf Silber- oder Edelmetall, nahm stets nur einen oder ein paar Probedrucke, um die zarte Gravierung zu schonen, und bildete eine wirkliche Vervielfältigung nicht aus. Bei diesen Niellen (wie man auch die Papierabdrücke nennt), blieb immer die Original-Silbergravierung, das Zierplättchen, die Hauptsache: die paar Papierabdrücke bestanden nur so nebenbei. Bei dem deutschen wirklichen Kupferstich ist die Originalplatte nur Mittel zur Erzeugung von vielen hundert Papierabdrücken, die erst den eigentlichen Kunstgegenstand bilden.

Selbstverständlich sind die Niellen äußerst selten, da immer nur so wenig Abdrücke von jeder Platte genommen wurden. Das Täfelchen aus Silber oder gar Gold hatte natürlich geringen Umfang, und infolgedessen war die Gravierung sehr zart. Die Linien brauchten nicht tief eingegraben zu werden, da sie, wenn später mit der schwarzen Masse gefüllt, sowieso klar heraustraten. Eine gravierte Schmuckplatte wirkt nur schön, wenn sie gleichmäßig bearbeitet ist, große leere Stellen stören und man kann nicht, wie im Kupferstich, etwa den Himmel weiß lassen. So finden wir bei Niellen auch den Hintergrund mit feiner dichter Linienschicht überzogen: daher machen die Niellen einen schwarzen Eindruck. Neben diesem kleinen Format, den überaus zarten Linien und der dunklen Gesamtwirkung ist endlich Gegenseitigkeit eine stete Begleiterscheinung der Niellen. Auf dem Täfelchen gravierte der Künstler die etwaige Schrift sowie alles andere rechtseitig: dies kam infolgedessen auf dem Papierabdruck gegenseitig heraus.

Von dem Florentiner Finiguerra besitzen wir eine Pax (Kufstafel), auf der die thronende Madonna zu finden ist. Wir wissen, daß er eine andere Pax mit einer Kreuzigung für das S. Giovanni Baptisterium in Florenz schuf. Früher wurde ihm die berühmte Kufstafel mit der Krönung Mariae zugeschrieben, von der sich die Originalplatte, je zwei Schwefel- und zwei Papierabdrücke erhalten haben, doch ist



Martin Schongauer:
Madonna mit dem Jesuskind.

sie von seinem Zeitgenossen Matteo Dei im Jahre 1455 (ebenfalls für das S. Giovanni Baptisterium) gefertigt worden. Die Zuteilung von Niellen an bestimmte Meister ist äußerst schwierig, da sie so gut wie nie bezeichnet sind. Von berühmten Namen zählt man unter anderen die Baumeister Alberti Brunelleschi, den Maler Pollajuolo zu den Niellatoren. Einer der bekanntesten ist Peregrini da Cesena, der ausnahmsweise seine Werke meist bezeichnete, und von dem wir über sechzig Blatt haben. Er ist besonders anmutig in der Zeichnung und von einer reizvollen Sorgfalt in der Ausführung.

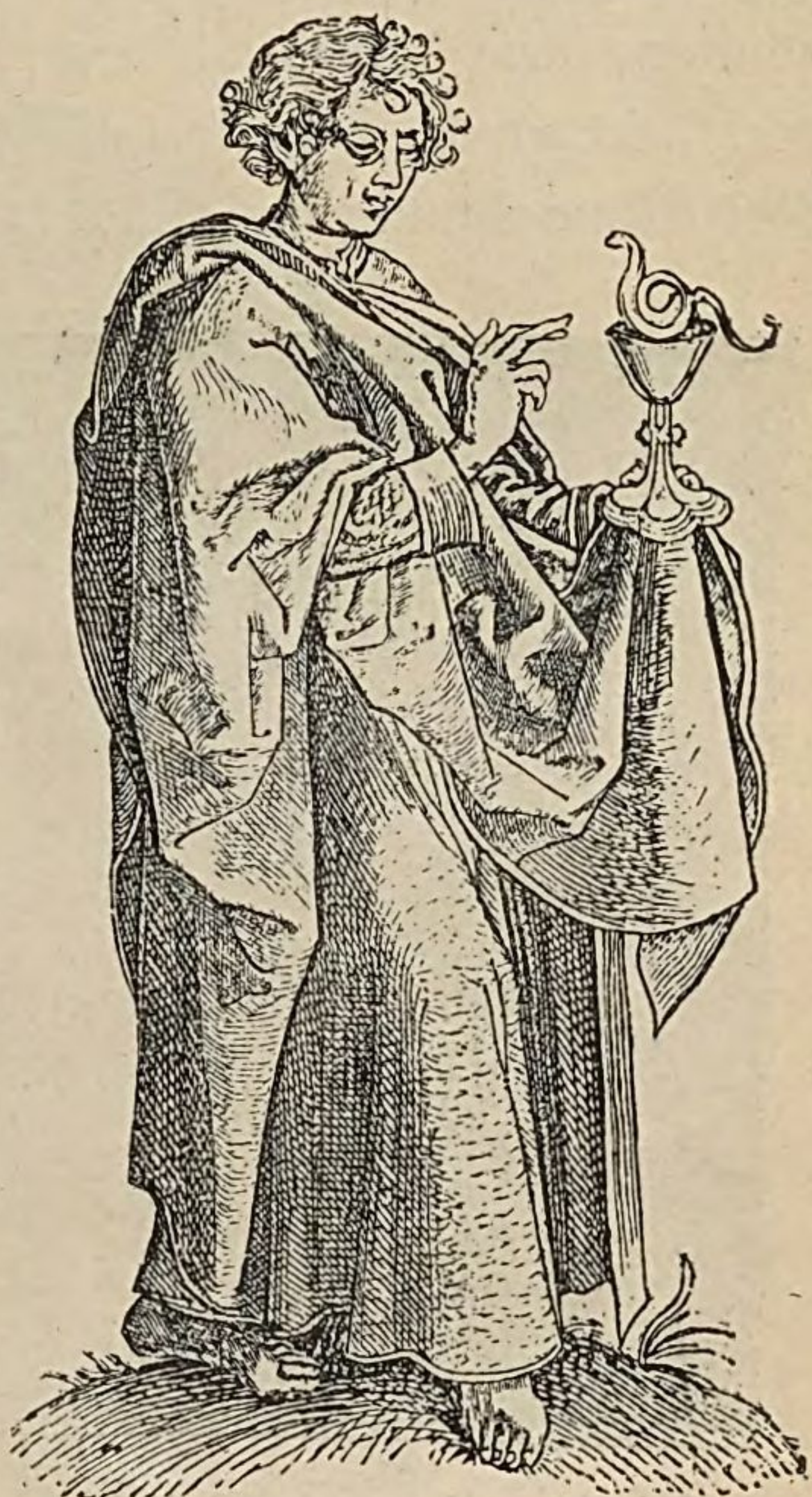
Neben religiösen findet man auf den Niellen auch viele mythologische und antike Darstellungen.

Die Niellen waren ja Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und für diese waren antike Schmuckgegenstände, die sich in Italien immer noch in größerer Anzahl vorfanden, stets ein Vorbild und eine Schule gewesen. Dem Schmuck, dem die Goldschmiede das Technische absahen, entnahmen sie auch das Gegenständliche. Sie verdanken ihm vieles ihrer Formen sowie ihres Darstellungskreises, und bildeten so das Bindeglied zwischen alter und neuer Kunst.

Eine ziemliche Anzahl von Niellen des 15. Jahrhunderts

sind uns erhalten. Von diesen muß man die sogenannten Niellen des 16. Jahrhunderts, deren auch der Norden viele anfertigte, unterscheiden. Sie sind nicht einzelne Abdrücke von silbernen Zierplatten, sondern wirkliche Kupferstiche, die, als Vorlagen für Silbergravierer gemacht, in großer Anzahl gedruckt worden.

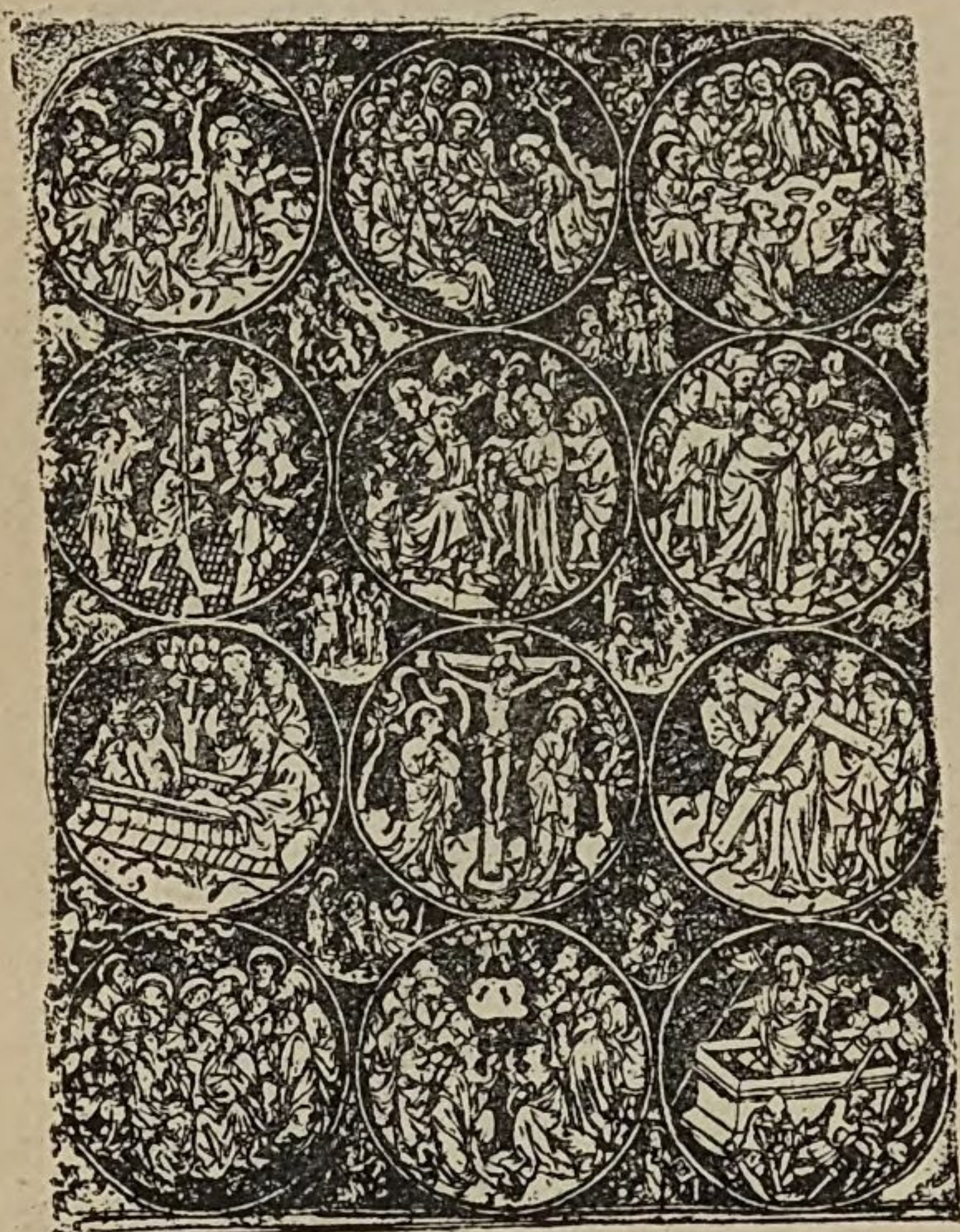
Eine geschichtliche Sonderung der Incunabeln des wirklichen Kupferstichs in Italien ist fast unmöglich, da uns verbürgte Nachrichten fehlen, und die Blätter selten bezeichnet sind. Selbst wenn wir einmal auf einen Künstlernamen treffen, wie den Pollajuolos auf dem Kampf nackter Männer, so muß man noch zweifeln, ob er die Platte auch selber gestochen habe oder ob er durch diese Bezeichnung nur andeuten wollte, daß die Darstellung sein geistiges Eigentum sei. Aus den Niellen hat sich der Kupferstich nicht eigentlich entwickelt, wenn sie ihn auch vorbereitet haben. Sie treten geschlossen auf und wir wissen nicht gewiß, daß ein Künstler vom Niellieren zum Stechen übergegangen ist. Die ersten bestimmten Daten des Kupferstiches sind 1477 und 1482,



Martin Schongauer:
Der Evangelist Johannes.

die in Verbindung mit einem der größten Namen des Quattrocento gebracht werden. Es ist das Sandro Botticelli, dem man Baccio Baldini zugesellt. Es scheint sicher, daß Florenz die Stadt war, in der der Kupferstich zuerst blühte, und die genannten Künstler beschäftigten sich mit ihm, wenn auch nicht alle der ihnen zeitweilig zugeschriebenen Werke von ihnen herrühren. Es befinden sich darunter eine sehr große Himmelfahrt Mariae, ein Christus in der Mandorla, Bilder zu Dantes göttlicher Comödie, eine Folge von 24 Propheten und 12 Sibyllen, und ein Kartenspiel.

Die Propheten und die Sibyllen sind sicher von einer Hand, da sie in Gröfse und künstlerischer Eigenart zusammenpassen. Sie sind ganz zeichnerisch gehalten, mit einer Schattengebung durch meist nur eine schräge Lage ohne Kreuzstriche, und sie sind nicht sehr plastisch modelliert. Man hat mehr den Eindruck von dunkeln und hellen Teilen, weniger dafs ein Teil weiter vorsteht als der andere, und man glaubt gar nicht hinter die Figuren herumsehen zu können, was zumteil durch den Mangel an Hintergrund verstärkt wird. Das sind alles charakteristische Merkmale vieler Bleistiftzeichnungen. Die Stellungen sind frei und anmutig



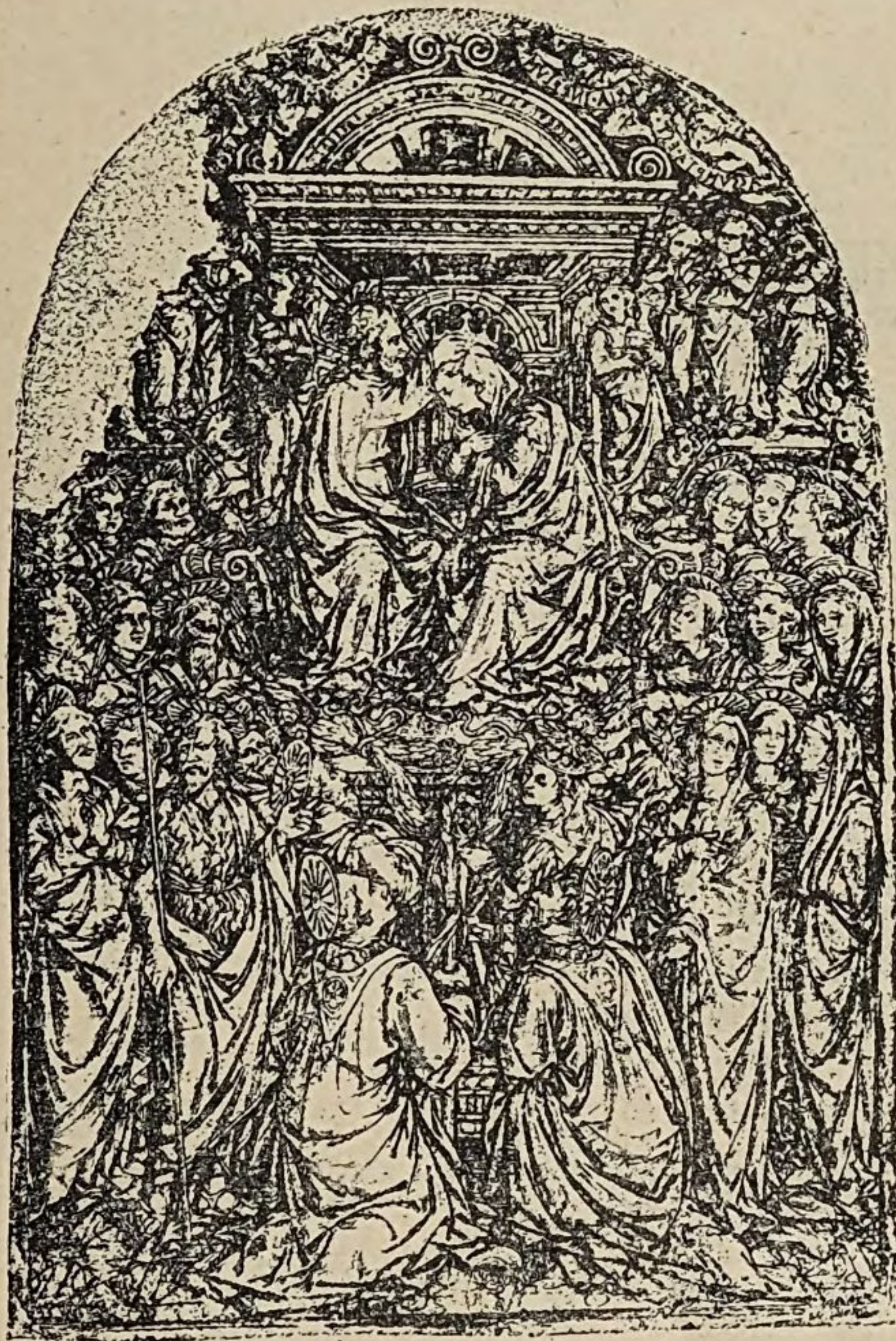
Niello. (Deutsche Arbeit).
Die Passion.

genug, doch genügte z. B. eine Stellung dem Künstler für zwei verschiedene Sibyllen: Die Phrygische und die Tiburtinische sitzen in derselben Haltung da. In den schönen Typen, den anmutigen Körperverhältnissen und besonders der faltenreichen Tracht mahnen diese Gestalten uns allerdings an Botticelli. Die Gewänder bestehen aus leichtem weichem Stoff, in dem die Luft ihr Spiel treiben kann. Auch diese Künstler haben ihre Freude am Faltenwurf,

doch nicht, wie die nordischen, an den knitterigen Brüchen, die allerdings technisch darzustellen reizvoll sind, aber nicht jene zeichnerisch schönen Linien bieten, wie sie den Italienern zusagten. Seltsamerweise sind aber einige der Figuren Copien nach nordischen Stichen, was Kleidung und Haltung anbelangt: z. B. der Prophet Amos nach dem Apostel Paulus des Meisters E S: Abdias nach Petrus u. s. w. Natürlich stechen diese von den Anderen bedeutend ab. Übrigens zeigt eine der Sibyllen auch ein technisches Kunststückchen. Die Samische trägt einen Schleier: den durchsichtigen Stoff wieder-

zugeben ist dem Künstler für die Zeit immerhin vortrefflich gelungen, wahrscheinlich erst nach vielem Kopfzerbrechen.

Das italienische Tarokkartenspiel hat der Forschung manches Rätsel zu lösen gegeben. Es steht nicht einmal fest, ob es überhaupt ein Kartenspiel sei. Die fünfzig Blätter sind ungefähr 175 mm hoch und 100 mm breit, und auf jedem Blatt befindet sich eine große Figur, nur dreimal sind es mehrere Figuren. Diese sind griechische Götter, Tugen-



Niello. Pax mit der Krönung der Jungfrau.

den, freie Künste, Apollo nebst den Musen, Papst, König, Doge, Cavalier, Kaufmann, Handwerker u. s. w. Im Unter-
rand steht jedesmal Schrift: links ein Buchstabe (je zehnmal A, B, C, S); in der Mitte der Name des Dargestellten und eine römische Zahl; rechts dieselbe Zahl arabisch. Die Nummerierung hat wohl zuerst zur Annahme verleitet, daß wir's mit einem Kartenspiel zu thun haben: jetzt glaubt man, daß die Folge nur als eine Art Bilderbuch gedacht worden sei. Von diesen fünfzig Blatt existieren mehrere verschiedene

Folgen, von denen man nicht ganz sicher weiß, welche das Original, welche die Copien sind. Das eine Exemplar ist äußerst zart gestochen, zeigt reizende und sichere Linienführung und macht nicht den Eindruck, als ob der Urheber es irgend einer Vorlage nachgebildet hätte; jedoch ist die Technik eine durchgebildete mit ziemlicher Beherrschung der Modellierung durch Kreuzlagen. Ein anderes gegenseitiges Exemplar erscheint viel roher und oberflächlicher gezeichnet, die Umrisse geben den Eindruck, als wären sie nach einem Vorbild schlecht nachgezeichnet; jedoch ist die Technik die frühe italienische mit in der Hauptsache einfacher schräger Strichlage.



Niello. (Italien. Arbeit).
XV. Jahrhundert.

Die Figuren dieser Folge sind nicht so richtig und einwandfrei wie die Sibyllen, doch muß man nicht vergessen, daß der Künstler sich hier viel größere und abwechslungsreichere Aufgaben stellte als bei den ruhig sitzenden Sibyllen. Hier hat er sich an die mannigfaltigsten Bewegungen gewagt. Auch hier erfreut uns der schwunghafte volle Faltenwurf.

Zu den frühen Erzeugnissen des italienischen Kupferstiches gehören die genannten Blätter sicher, wenn sie auch nicht das Aller-

früheste bilden. Aus derselben Zeit stammen Blätter, deren eines die volle Bezeichnung Antonio Pollajuolo trägt. Es befinden sich darunter zwei Kämpfe nackter Männer, in großem Format (die Figuren 300 mm hoch). Sie zeigen uns so recht den Künstler, der sein Auge an den antiken Statuen gebildet hat, der überhaupt als Plastiker dreinschaut. Die Muskeln werden stark hervorgehoben, alles was den Eindruck der Kraft erweckt, ist betont und auch der Gesichtsausdruck bis an's Heftige gesteigert. Schattiert ist wieder mit der einfachen, kräftigen, schrägen Lage: die Schatten brechen jäh ab, und Mitteltöne giebt es nicht. Die



Unbekannter Meister: Sogenannte italienische Tarrokkarte.

technische Ungeschicklichkeit des Stechers ist auffällig. Durch die Schattierung gelingt es ihm nicht, alles genügend herauszuarbeiten, er hilft nach, indem er die Muskeln mit Linien umschreibt und die Falten durch Linien nachzeichnet.



Unbekannter Meister. Cumäische Sibylle.

Auch ein Plastiker ist der Meister Gherardo. Das ihm zugeschriebene Blatt «Virginus tötet seine Tochter» sieht aus, als wäre es nach einer Bronzeplatte geschaffen. Er studierte die Antike im einzelnen, wie uns die Rüstungen lehren. Bei dem Venezianer Mocetto hingegen haben wir eher den Eindruck, als wäre sein Stich «Madonna mit Heili-

gen» (P. 10) unmittelbar nach einem Gemälde gefertigt. Er erfreut uns hier wie auch in dem Blatt mit einem Opfer (P. 15) durch die Grösse seines Vorwurfs, durch die monumentale Komposition und den Mut, mit dem er sich, wäh-



Unbekannter Meister: Der Prophet Baruch.

rend die Kunst doch noch unerfahren war, an freie unbehinderte Darstellung des nackten Körpers in grossem Massstab wagt. Bei dem Meister J B mit dem Vogel bewundern wir trotz geringerem Können ebenfalls diesen Mut. In der Stichelführung ist er noch sehr ungeschickt, kann die Parallellage nicht ordentlich beherrschen und nur ungenügend

modellieren. Trotz alledem versucht er sich gleich an nackten Figuren, die 150 mm und drüber hoch sind. In den Einzelheiten oft ungleich und fehlerhaft, sind seine Blätter doch von großer Wirkung, wenn man sie mit den kleinlichen Verhältnissen der frühen nordischen Kunst vergleicht. Der Meister J B mit dem Vogel (man hat ihn ohne Grund mit Giambattista del Porto identifizieren wollen) mahnt noch am ehesten an die deutschen Künstler, indem er auch einmal ein Werk schafft, bei dem das Gegenständliche das Künstlerische in den Hintergrund drängt, indem er statt Künstler Chronist wird. Es ist ein Blatt aus dem Jahre 1503, das drei Naturwunder, ein seltsam geformtes Ei, eine dreiköpfige Katze, und eine Art siamesische Zwillinge, die alle in diesem Jahre von ihm gesehen wurden, zeigt.

Der Meister Robetta ist ein gemütvoller Künstler, wie uns z. B. das liebevolle Mädchengesicht, rechts auf dem Blatt «Die Alte mit den beiden Liebespaaren» beweist. Diese Art halb allegorische Darstellung ist ganz im Geiste der italienischen Gelehrtenrenaissance empfunden, die ja gleichfalls die vielen Bacchantenzüge und ähnliche Blätter hervorrief. Von Robetta besitzen wir eine solche Bacchantendarstellung, bei der uns die naturgetreuen Köpfe mit dem wohl gelungenen Ausdruck auffallen.

Ehe wir den Hauptmeister Mantegna erwähnen, müssen wir noch des Giulio Campagnola gedenken. Ein frühzeitig entwickeltes Genie, versuchte er sich in allen Künsten und gelangte in Padua zu großem Ruhm. Als Kupferstecher empfand er das Bedürfnis nach einer größeren Weichheit der technischen Behandlung, nach einer Technik, die eher die Licht- und Schattenwirkung eines Ölgemäldes wiedergeben könne, und er fand sie, indem er statt der Linien enggesetzte Punkte mit dem Grabstichel eingrub. So sind seine Hauptarbeiten, Jesus und die Samariterin sowie Johannes der Täufer, gefertigt. Wieder überrascht es uns, daß er seine technischen Experimente nicht erst an kleinen Platten versuchte, sondern gleich mit Figuren von 275 mm Höhe anfing.

Mantegna, in der Universitätsstadt Padua erzogen und

Schüler des eifrigen Antiquitätensammlers Squarcione, ward von allen Seiten zur Antike geführt. Die gelehrte Welt suchte eifrig nach den einzigen beweglichen Überbleibseln der alten monumentalen Kunst, nach den Bildhauerwerken, und stellte sie den jungen Künstlern als Vorbild hin. Das kaufmännische Venedig, dem Mantegna so nahe war und zu dem er



Giulio Campagnola: Ganymed.

besonders durch seine Heirat mit Bellinis Schwester Beziehung hatte, besorgte die Herbeischaffung der Überreste aus Griechenland und dem Orient. Mantegnas Kunst hat auch in dem Kupferstich etwas Statueskes. Die Figuren stehen alle in gemessener Bewegung da, die Glieder mehr oder minder am Körper, wie man sie komponiert, wenn man Rück-

sicht auf einen Marmorblock nehmen muß, auf das plastisch Runde der Modellierung ist besonderes Gewicht gelegt. Auch in den Verhältnissen der Körper, die sich nach oben sehr stark entwickeln, erinnern seine Gestalten an monumentale Bildwerke.

Mantegna ist einer der Großen in der Kunstgeschichte. Mit welcher Sicherheit beherrscht er die Perspektive, wie genau kennt er die menschliche Anatomie und wie leicht



Mantegna: Triumphzug Julius Caesars (Ausschnitt).

zeichnet er sie hin! Man möchte ihn einen gesteigerten Pollajuolo nennen. Auch er zeichnet mehr, als daß er sticht, bedient sich meist der einen schrägen Strichlage ohne Halbtöne und hilft dem Schatten oft mit einzelnen Strichen nach. Doch er verfügt über ein weit größeres Können, als Pollajuolo, und seine Schöpfungen haben einen tieferen geistigen Gehalt. Bei ihm strotzt alles, von den Leibesformen bis zu dem Gesichtsausdruck, von Kraft. Sein Christus zeigt bei der Geißelung großen physischen Schmerz, er

steht nicht apathisch da, wie bei den meisten der gleichzeitigen derartigen Darstellungen. Die Madonna läßt er das Kind an den Busen pressen, während ihr Gesicht eine Angst widerspiegelt, als ob sie die schlimme Zukunft ahne. Herrlich komponiert sind seine antiken Bilder, zum Beispiel die Bacchantenscenen. Da steht links eine wunderbare Jünglingsgestalt, die in prachtvoller Bewegung mit der Rechten ein Füllhorn am Boden stützt, mit der Linken über den Kopf zurück langt nach



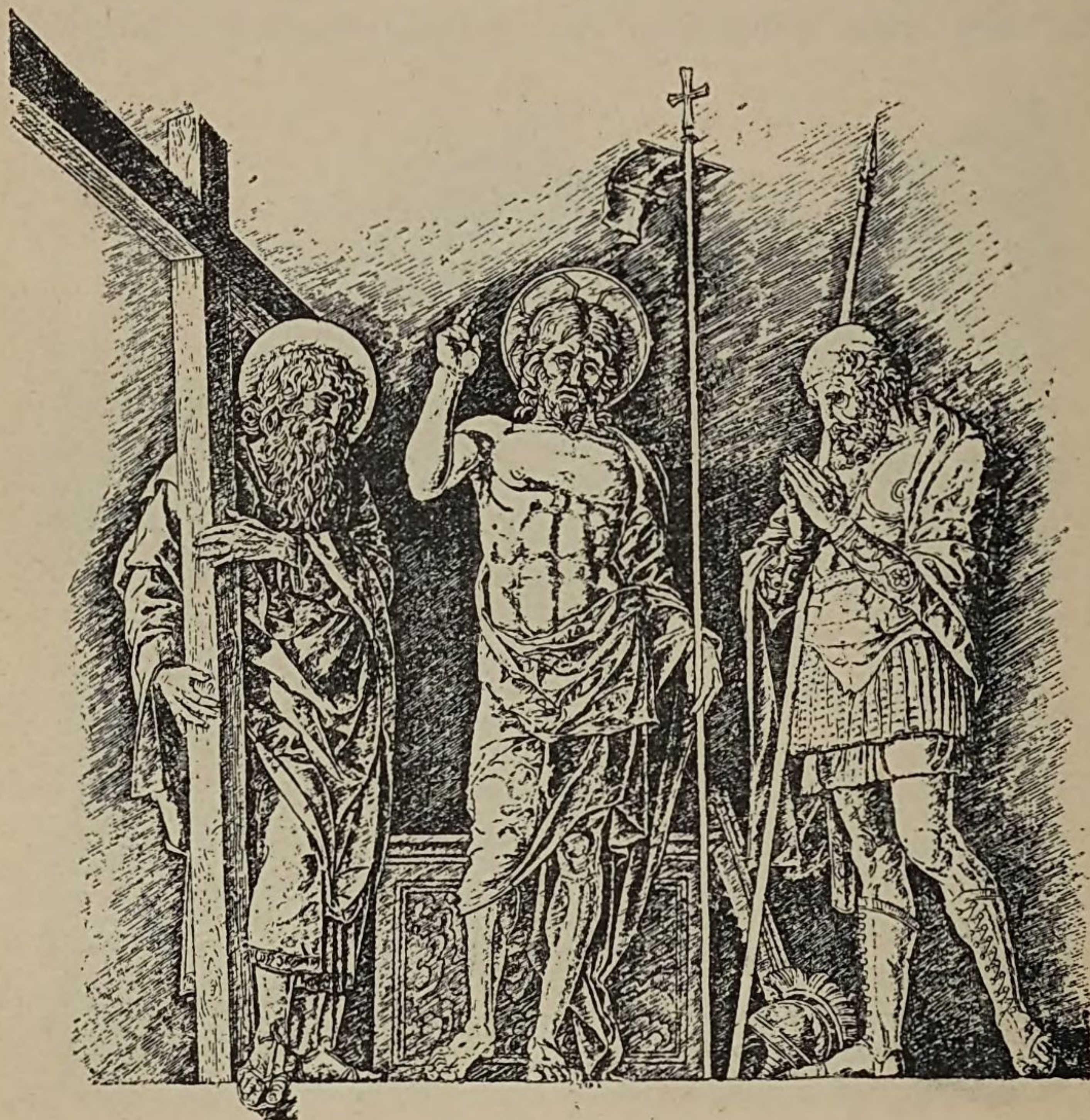
Mantegna: Madonna.

einem Kranz aus Weinlaub und Trauben. Wie prächtig das gelungen ist, erkennt man erst recht, wenn man das Blatt mit der Kopie des im nächsten Jahrhundert lebenden Augsburger Daniel Hopfer vergleicht. — — —

Gegenüber dem deutschen Kupferstich des XV. Jahrhunderts fällt uns der italienische zunächst durch seine großen Verhältnisse auf. Ein monumentaler Zug zeichnet ihn aus. Vollendet gezeichneten Körpern in erheblichem Maßstabe begegnen wir von allem Anfang an. Das Linkische, Unbe-

holfene, das uns so oft im deutschen Stich der Zeit stört, scheint ganz zu fehlen. Hier leben die Härten der gotischen Periode nicht mehr nach.

Ferner bemerken wir im Darstellungskreis, daß das antike Element, das im Norden fast ganz wegfällt, hier vom ersten Beginn an mitspricht.



Mantegna: Christus, der hl. Andreas und der hl. Longinus.

Es lassen sich diese Unterschiede leicht erklären. In Italien bereitete eine Wiederbelebung der Wissenschaften die Wiederbelebung der Kunst vor. Die Künstler hatten den Geist der alten Welt eingesogen, ehe sie sich technisch, zum Teil an klassischen Vorlagen, zur Meisterschaft ausbildeten. Sie standen auf hoher Kulturstufe. An den Kupferstich traten sie nur mit der Erwartung, daß er ihnen eine Zeichnung zu vervielfältigen erlaube, die sie sonst nur einmalig hatten her-

stellen können. Im Norden waren die ursprünglichen Kupferstecher Goldschmiede, Handwerker, nicht feingebildete Künstler, Leute die keinen Ideenreichtum, die im Zeichnen keine vollendete Meisterschaft besaßen. Die Technik beschäftigte sie von Anfang an, keine Gedankenfülle lenkte sie davon ab, und sie vollzogen naturgemäfs eine Durchbildung der Kupferstichtechnik zur Eigenart. Das thaten die italienischen Künstler nicht. Ihre Blätter sind alle besonders selten, und zwar zum Teil wahrscheinlich, weil sie so ungeschickt gestochen waren, dafs sie verhältnismäfsig wenig Abdrücke gaben. Zu einem spezifischen Charakter haben die frühen Italiener den Kupferstich nicht gelangen lassen. Doch wurden schon sehr bald nordische Stiche in Italien eingeführt. Sie erregten großes Aufsehen und wurden kopiert, darunter mehrere von Schongauer. Als endlich Dürer Italien besuchte und seine Stiche Verbreitung fanden, setzten sich die Italiener allen Ernstes dahinter, um an ihnen die Stichtechnik zu erlernen. Dadurch belebten sie ihre Kunstübung aufs neue.



Der Kupferstich.

Das sechszehnte Jahrhundert.

Bei jedem Kunstwerk sollte man zu unterscheiden versuchen, ob der Künstler die Natur genau wiedergegeben hat, ob er sie nicht genau wiedergab aus mangelnder Fähigkeit, oder ob er sie nicht genau wiedergab, weil er sie absichtlich veränderte. Es giebt Künstler, die das Erste erreichten und sich sonst weiter keine Ziele steckten. Ihre Schar ist aber verhältnismässig klein, und sie sind eigentlich nur neuesten Datums. Von einem Bilde wie Millets berühmtem «Angelus» kann man allerdings sagen, dass der Künstler ganz streng nur die Natur wiedergab und gar nichts eigenhändig gestaltete. Bei allem Naturalismus der früheren Zeiten jedoch haben die Künstler fast nie auf eigenwilliges Mitsprechen verzichtet. Schon von Anfang der Renaissancekunst an erfand man ja den Stil theoretisch und bei allen Bildern «komponierte» man die Figuren, d. h. stellte sie also nicht wie sie in der Wirklichkeit zufällig bei einander stehen, sondern ordnete sie nach ästhetischen Regeln.

Die Zahl derer, die die Natur nicht genau wiedergeben aus mangelndem Können, ist natürlich groß, denn die Meister sind nicht fertig vom Himmel gefallen, und es giebt deren sowieso wenig genug unter der Schar der anderen, der Stümper. Doch darf man die frühesten Künstler, für uns also die des 15. Jahrhunderts, keineswegs Stümper nennen, obwohl sie hier einzureihen wären. Sie stehen eben vor einer Technik und haben diese nicht nur für sich, sondern für die Welt zu lernen. Sie sind keiner Überlieferung

etwas schuldig. Es ist interessant, ihren Mängeln nachzuforschen, um zu erkennen, ob sie vom Auge oder von der Hand herrühren. Man nimmt zumeist an, daß sie alle auf unvollkommener Handfertigkeit beruhen, aber in der That liegt der Grund vielfach in dem Umstand, daß das Auge ungebildet war. Wie weit sich einer unserer Sinne bilden, ja wie er sich mit der Zeit wesentlich verändern kann, lehrt uns das Ohr. Vor zweihundert Jahren sang man in Quintengängen, was unser Ohr heute auf das gröbste beleidigt. Zur Zeit kann man wahrnehmen, wie das Empfinden für die Dissonanz im Septimenaccord schwindet. Geradeso mag sich das Auge geändert haben, mag früher die Farben, die Körperverhältnisse anders gesehen haben. Besonders aber war das Auge überhaupt nicht so empfindlich als es jetzt ist, und das Gesehene trat im einzelnen nicht so klar vor das Bewußtsein. Sicherlich ist hier die Erklärung für manche Fehler in den Kunstwerken früherer Zeiten zu suchen, die sich von einer ungeschickten Handfertigkeit nicht ableiten lassen.

Ganz gering aber ist die Zahl der Künstler, die die Natur, im höheren Mafse, als daß sie nur nach allgemeinen Gesetzen «komponierten», freiwillig veränderten. Ich meine die Künstler, welche nicht die Natur, die ihre Mitlebenden kennen, wiedergeben, sondern eine Natur, die sie selbst allein schauen. Sie drücken der Natur ihre eigene Individualität auf; bei ihren Werken steht das persönliche Interesse im Vordergrund. Solch ein Künstler war Michel Angelo, der eine Welt von übermenschlicher Kraft schaute. Solche Künstler sind Feuerbach, Böcklin, Whistler, die alle von einem Farbengefühl ausgehen und uns eine coloristisch stilisierte Welt, jeder von einem ganz anderen Standpunkt aus, zeigen.

Ein derartig individueller Künstler, durch dessen sämtliche Werke immer die Person des Meisters scheint, eher als daß wir darin die Natur sich spiegeln sehen, war Albrecht Dürer.

Wer blofs Dürers Gemälde gesehen hat, dem wird wohl fast ohne Ausnahme die Erkenntnis der Gröfse dieses Meisters schwer fallen. Er war nicht in erster Linie Maler, ob-

wohl er's von sich selbst glaubte und obwohl er eine kurze Zeit lang wenigstens ein großer Kolorist war. Aber mit der Form, wie sie die Malerei erfordert, hat er sich nie völlig abgefunden. Er war zu tief angelegt, als daß ihn die Sucht nach einer schönen Formensprache befriedige, ebenso wie es ihm nicht genügte, nur die einfache Natur wiederzugeben. Er war ein Grübler, der stets auf den Grund der Dinge gelangen wollte, der den allgemeinen Grundsätzen, die das Schema aller zufälligen und vereinzelter Form bilden, nachforschte.

Es hat wohl keinen ernsteren Künstler als Dürer gegeben. Wir haben viele seiner Briefe, einige Schriften und endlich auch mehrere Selbstbildnisse von ihm. Auf diesen schaut er nicht heiter, sondern eher streng drein, selbst auf dem frühesten, das er in seinem dreizehnten Jahre von sich zeichnete; in jenen schlägt er, abgesehen von einigen cynischen Witzen, selten einen leichten oder gar lustigen Ton an. Er war nicht verdrießlich, man hat aber von ihm mit Recht ausgesagt, daß er wohl selten laut gelacht habe. Sein Leben ließ ihm nicht Zeit dazu: es bestand in Arbeit und Streben. Als er noch jung war, merkte er die eigenen Mängel, und wen er auch in seiner Kunst kennen lernte, von dem wollte er etwas lernen, an dem wollte er sich bilden. Solche Meister waren ihm Jacopo de Barbari, Mantegna, Lionardo da Vinci. Was er ihnen verdankt, sind aber weniger bestimmte einzelne Lehren, geschweige denn etwa technische Unterweisungen. Er war zu eigenartig und selbständig, um so etwas fertig von einem Fremden zu übernehmen. Alles in einzelem Faßbare, was er zeitweilig solchen Meistern verdankte, streifte er bald wieder ab, es blieb nichts an seiner Kunstweise haften.

Noch jung reiste er nach Italien. Er bekam da die Überreste der Antike zu sehen. Er verehrte sie wohl mit heiliger Scheu, sie machten weiter aber keinen Eindruck auf ihn. Er sah in Venedig die prachtvollen Denkmäler einer Kunst in der Formvollendung, in der unbeschreiblicher Reiz der äußeren Erscheinung mit den Mitteln eines Bellini geboten wurde; und auch das machte keinen großen Eindruck auf ihn. Als er zurückkehrte, nahm er ein großes Werk in

Angriff. Es war nicht ein schönes Madonnengemälde, nicht etwa eine Darstellung aus der Antike, sondern die Holzschnittfolge zur Offenbarung Johannis. Ein Vorwurf, der Sinnen und Grübeln anregt, eine Technik, die weniger geeignet für äußere Reizentfaltung als für prägnanten Ausdruck



Albrecht Dürer: Säugende Madonna.

ist. Das beleuchtet am besten, wes Geistes Kind Dürer war. Es zog ihn nicht nach einer Kunst der reinen Formenschönheit, ihn fesselte eine Kunst, die seiner Verstandeskraft ein Feld bot. Viermal hat er die Passion vorgenommen und wahrscheinlich noch ein fünftes Mal angefangen. Welch'

anderer Künstler hat sich so in diesen Stoff vertieft, bei dem alles der Auffassung obliegt, das Thema selbst nichts Neues bietet.

Freilich genügt ihm das philosophische Grübeln allein nicht, er beherrscht auch die Mittel, um die Erscheinungswelt zur Geltung kommen zu lassen, um seine Gedanken würdig verbildlichen zu können. Doch auch hier sehen wir,



Albrecht Dürer: Madonna an der Mauer.

wie er zu seiner Formensprache teilweise auf geistigen, nicht sinnlichen Wegen gelangt. Die Theorie der Kunst hat ihn von Anfang an gefesselt und aus der theoretischen Proportionslehre, aus der theoretischen Perspektive sind viele seiner Figuren, sind auch viele seiner Hintergründe entstanden. Er hat rastlos wie vor ihm kein anderer nach der Natur studiert, aber er hat auch, in «Adam und Eva» z. B., ein Blatt mit

Figuren gestochen, die nicht geschaut, sondern nach theoretischen Lehren aufgebaut sind.

Wie weit die Theorie ihn fesselte, ergibt sich aus der Aufzählung seiner Werke, der Bücher von der menschlichen



Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel.

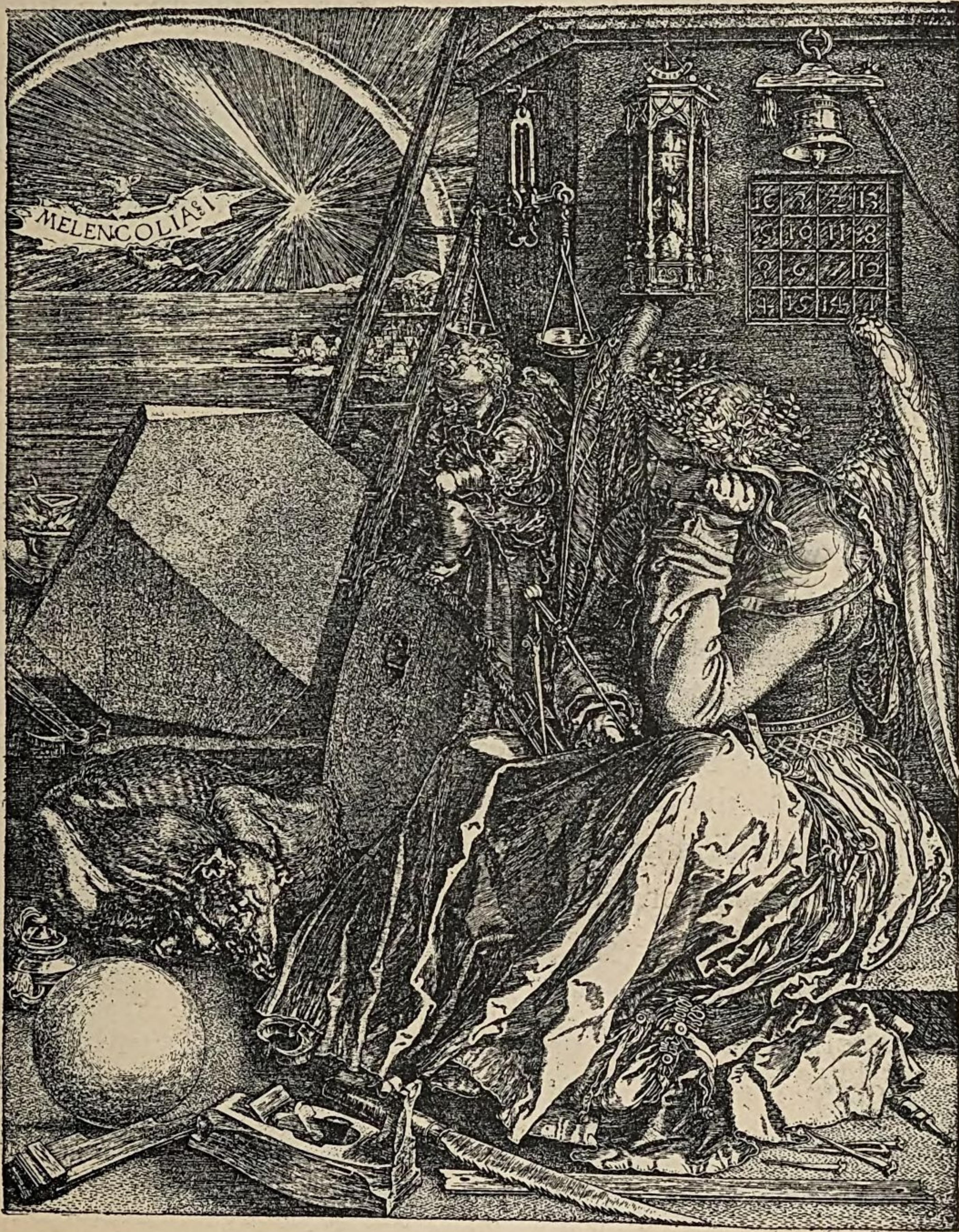
Proportion, der Meßkunst, des Werks über Festungsbau und endlich des umfassenden Werks für Maler, das er zu schreiben vorhatte. Gegen sein Lebensende hatte diese schriftstellerische Thätigkeit die künstlerische sogar etwas zurückgedrängt.

Dürers Ernst erstreckt sich auch auf das moralische Gebiet. Wie oft ärgert uns bei den italienischen Stechern, aber auch bei den deutschen des 15. Jahrhunderts, sowie bei Beham und anderen Kleinmeistern ein unflätiges Blatt. Unter Dürers Blättern befindet sich kein anstößiges. Etwas erheiternd ist seine kindliche Freude an Naturwundern. Er sah einmal eine Schweinsmißgeburt und verewigt sie in einem ausgeführten Kupferstich. In den Niederlanden staunte er die Wunderdinge aus der neuen Welt an und kaufte bez. liefs sich Papageien, Affen, Fische und zahllose Curiositäten schenken, die ihm ungemeines Vergnügen bereiteten.

Dürers Lebenslauf ist bald erzählt. Er war am 21. Mai 1471 geboren. Die Familie stammte aus Ungarn, sein Vater war Goldschmied in Nürnberg. Mit großer Verehrung hing Dürer an dem guten Mann. Er lernte bei ihm in der Werkstatt, wollte dann aber Maler werden, was der Vater endlich erlaubte, und so kam Albrecht zu Wohlgemuth in die Lehre. Von 1490 bis 1494 reiste er, kam unter anderem nach dem Elsaß und nach Venedig. Zurückgekehrt heiratete er die mit Unrecht als böse Sieben verschrieene Agnes Frey und etablierte sich. Ein zweites Mal 1505—1507 kam er nach Venedig. Sonst ist er nur noch auf ein Jahr von Nürnberg fortgewesen und zwar auf der niederländischen Reise, die er unternahm, damit ihm von Kaiser Karl die Bewilligung seiner Rente verlängert werde.

Viel Mühe und Verdrufs hat ihm das Leben gebracht; namentlich war er nicht immer von Geldsorgen frei. Der Verkauf seiner Blätter machte ihm viel zu schaffen. Er besorgte ihn selbst, wie es zu seiner Zeit üblich war und verkaufte nebenbei Werke anderer Meister. Zuweilen reiste seine Frau auf die Messen mit «Kunst», wie Dürer seine Blätter nennt; endlich verkauft auch seine Mutter in Nürnberg. Sein niederländisches Tagebuch ist voll von Rechnungsberichten über Verkäufe. Die Blätter wurden nicht nach dem Gegenstand oder der Ausführung gewertet, sondern zunächst nach der Gröfse. Es gab solche, die auf einen ganzen Bogen gedruckt waren, dann «Halbbögen», wovon zwei auf einem Bogen Platz fanden und endlich die kleinen «Viertelbögen». Einige Male

verkauft er einen «ganzen Druck», d. h. ein Exemplar von jedem Kupferstich: — «Item der Felix, Hauptmann und Lautenschlager, hat mir abkauft ein ganzen Kupferdruck und eine Holzpassion, mehr eine Kupferpassion, 2 Halbbögen, 2 Viertelbögen, um 8 Goldgulden.» Das Geld war bekannter-



Albrecht Dürer: Melancholie.

maßen viel mehr wert als heute; für sein Nürnberger Wohnhaus hat Dürer nur 250 Gulden gezahlt. Dürer klagt oft darüber, daß namentlich hochgestellte Personen es unterlassen haben, ihm Geld für seine Blätter zu geben; oft stirbt ihm ein Schuldner, oder ein Geselle brennt ihm durch.

Gegenüber diesen Mifshelligkeiten hat sich Dürer aber auch aufserordentlicher Ehrung erfreut, vonseiten des Kaisers Maximilian, der Stadt Nürnberg, seiner gelehrten Freunde darin und vonseiten der Niederländer auf seiner Reise, was er mit Stolz und Freude anführt. Viele seiner Freunde waren bekannte Humanisten und Dürer selbst gehörte im Geiste und im Schaffen zu ihnen. Er war ein grofser Verehrer von Luther als Reformator und bekannte sich zu seiner Lehre. Doch ist seine Kunst nicht sehr hiervon durchdrungen. Viel schuf er ja noch in der vorlutherischen Zeit, und seine Kunst ist überhaupt nicht vornehmlich eine Andachtskunst, wenn er auch eine Menge religiöse Bilder stach. Er wollte gern einmal Luthers Bildnis anfertigen, doch gab es das Geschick nicht zu; Erasmus und Melanchthon besitzen wir von ihm.

In Dürers frühen Kupferstichen wie in den Gemälden nimmt die Landschaft eine hervorragende Stelle ein. Der junge Wanderbursche war für das aufserordentliche der Schweiz und sonstiger ungewohnten Gegenden, die er gesehen hatte, sehr empfänglich gewesen. Er leidet aber meist an dem gleichen Übel wie seine Vorgänger, dafs er zuviel in's Bild drängt, gewissermafsen in die Vogelperspektive verfällt, in Folge dessen die Figuren ganz aufser Verhältnis zu dem landschaftlichen fernen Hintergrund stehen. Später verliert sich diese romantische Landschaft wieder; denn als echter Künstler lebt er nicht von der Erinnerung, sondern bildet nur das ab, was er wirklich sieht. Er bringt also nachher schlichte Innen- und Aufsenansichten Nürnbergs als Raumangabe für seine Figurendarstellungen. Von 1497 ab begegnen wir seinem Zeichen, dem bekannten Monogramm



und den Jahreszahlen auf seinen Blättern.

Am Anfang z. B. in den sogen. «Vier Hexen» 1497 arbeitet Dürer noch mit zu einfachen Mitteln, um die Modellierung gut herauszubekommen. Die Striche sind derb, und über eine ausgebildete Kreuzlagentechnik verfügt er noch nicht. Auch betreffs der Zeichnung ist er nicht fehlerfrei. So ist in der «Eifersucht» die Höhlung des Rückens des stehenden Mannes perspectivisch falsch, das Auge des Satyrs

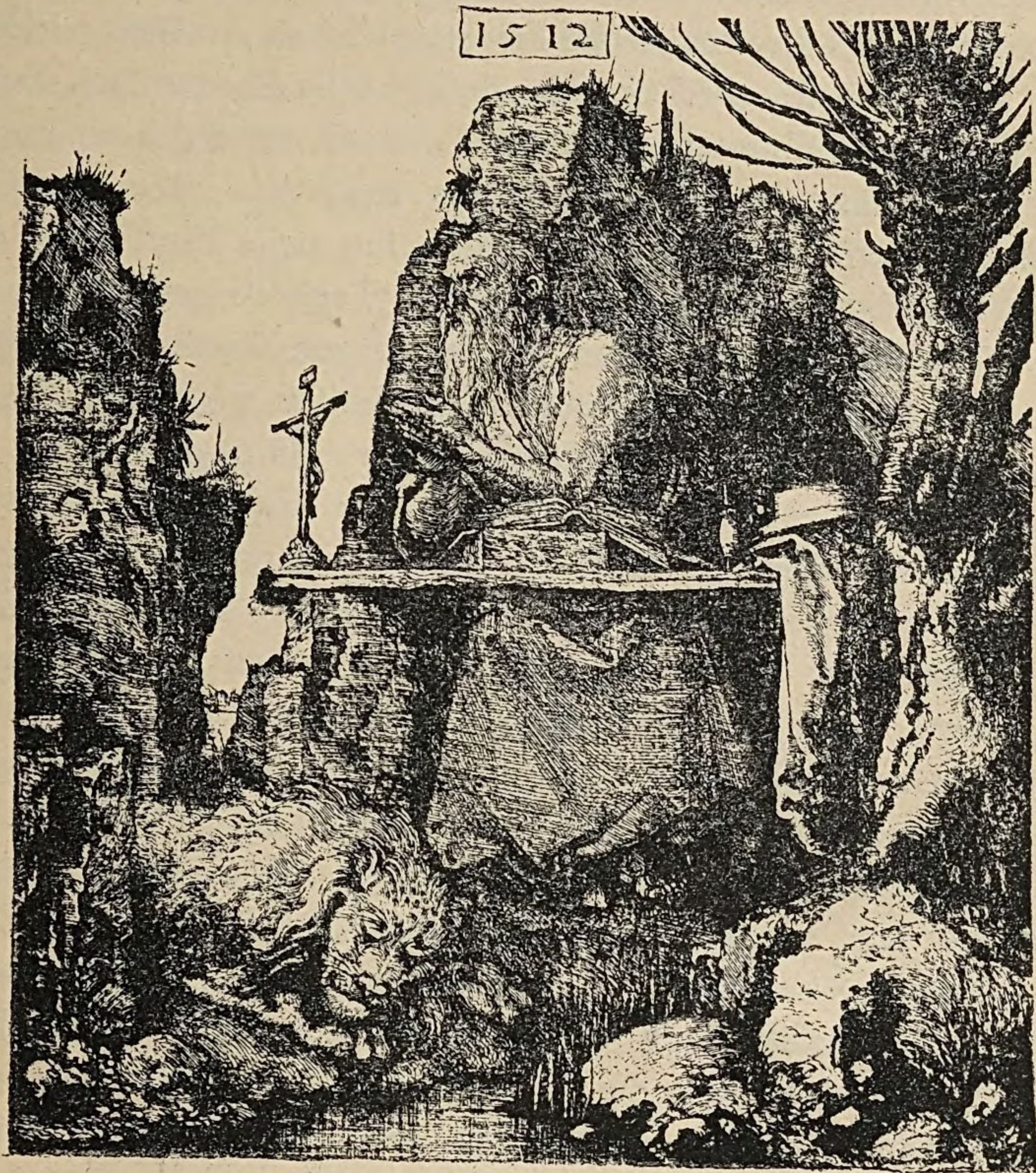


Albrecht Dürer: Kardinal Albrecht von Brandenburg.

sitzt nicht richtig: der Gesichtsausdruck gelingt ihm bei der sitzenden Frau nicht. Dieses Blatt wurde mit Anlehnung an italienische Motive gestochen und hat zu verschiedenen Deutungen Anlaß gegeben. Wahrscheinlich sind Zeus und Antiope mit der eifersüchtigen Juno und dem schützenden Merkur dargestellt. Irgend eine antike Eifersuchtsgeschichte liegt jedenfalls dem Blatt zu Grunde, aber da es zu einer Zeit geschaffen wurde, als man die Antike so mangelhaft verstand, zu einer Zeit, in die zu vertiefen uns heute so schwer wird, ist es nicht leicht, genau herauszubekommen, an was Dürer gedacht haben mag. Die Deutung von vielen seiner Blätter ist ja schwierig, z. B. von der großen Fortuna, dem Raub der Amymone (der wohl nur mit Berichten über ein Meerwunder, ähnlich unseren heutigen «Seeschlangen» in Verbindung zu bringen ist, und also gar keine klassische Unterlage hat), der Melancholie, dem Ritter, dem großen Pferd (Herkules mit den Pferden des Diomedes), weil wir nicht alles das verlernen können, was uns die Jahrhunderte lehrten, demnach uns nicht in die naive Anschauungsweise der Dürer'schen Zeit versetzen können. Außerdem hat er sicherlich Beziehungen in seine Stiche hineinlegen wollen, die wohl auch den Zeitgenossen nicht ohne weiteres verständlich waren.

Auch das umfangreichste Blatt Dürers, der hl. Eustachius, zeigt ihn noch nicht auf der Höhe. Die Figuren heben sich nicht vom Hintergrund ab: man weiß nicht recht, ob der Hirsch vor oder hinter dem Baum steht. Die Luftperspektive fehlt, so daß die Landschaft sich zu nahe an uns herandrängt. Viel länger sollte es aber nicht dauern, bis wir Blätter von Dürer bekommen, die technisch ganz vollendet sind. Apollo und Diana, besonders aber Adam und Eva zeigen eine Feinheit und Sorgfalt stecherischer Behandlung, die fast nicht zu übertreffen sind. Durch zarte, ausgebildete Kreuzlagen, die so eng und leicht hingesezt sind, daß sie fast wie ein Ton wirken, sind die nackten Leiber mit hervorragender Kunst modelliert. Die leisesten Übergänge und Schwankungen von Licht zu Schatten im Gesicht Adams, auf der Haut überhaupt, werden berücksichtigt und die Körper vor einen Grund gesetzt, von dem

sie sich prächtig abheben. Das Blatt ist uns außerdem so interessant, weil es uns Gelegenheit bietet, den Meister bei der Arbeit zu beobachten. Wir besitzen von Adam und Eva (wie auch von der Eifersucht) unvollendete Probedrucke. Sie zeigen uns, daß Dürer nicht die ganze Platte gleichmäßig bearbeitete wie die modernen Meister, sondern daß



Albrecht Dürer: Der hl. Hieronymus im Freien.

er eine Stelle ganz fertig stach, während die angrenzende Stelle noch ganz weiß blieb. Der Körper der sitzenden Frau auf der «Eifersucht» war vollkommen fertig, ehe der Kopf und der eine Arm mehr als durch einige Striche nur angedeutet waren.

Das größte technische Kunststück Dürers stammt auch aus dieser Zeit. 1503 verfertigte er das Wappen mit dem

Totenkopf: das noch schönere, mit Löwe und Hahn, mag auch ungefähr aus dieser Zeit stammen. Darüber kann man eigentlich nicht hinaus: der glänzend polierte Stahlhelm ist so eminent trefflich dargestellt, wie es überhaupt mit dem Stichel möglich ist. Er ist mittels der allerzartesten Stichel-führung zustande gebracht. Man hat ganz richtig vermutet, daß Dürer von dieser Behandlung wieder zu einer kräftigeren und breiteren (allerdings nicht so stofflich wirkenden) zurückschritt, weil er sah, daß solche Platten sich beim Druck zu bald abnutzten. Auch war er unterdessen nochmals nach Italien gereist, wo dieser Feinstich überhaupt nie durchgedrungen war, und so mögen ihn neue Eindrücke, die er in Venedig erhalten, zur breiteren Technik geführt haben.

Die Kupferstichpassion wurde zu verschiedenen Zeiten, nicht in einem Zuge, hergestellt. Ihr fehlt in gewissem Grade dasselbe, wie dem hl. Eustachius; der Hintergrund ist zu schwer, zu nahe und er drückt auf die Figuren. Christus erscheint uns hier viel eher als Mensch, denn als Gott und zwar vornehmlich als physisch leidender Mensch. Sein Typus ist nicht idealisiert, und auch die sonstigen Figuren der Folge haben alle lebendige Köpfe, als wären sie Portraits. Dieses Menschlich-alltägliche der Auffassung zeigen auch Dürers Andachtsbilder, die Madonnen. Die Maria ist gewöhnlich nur eine Bürgersfrau, nicht schön, nicht einmal jung, so wie er sie zu Dutzenden in Nürnberg sah. Sehr oft stellt er sie nur als solche dar, ohne Heiligenschein. Auch dem Christuskind verleiht er selten etwas Überirdisches, er hält sich streng an die Wirklichkeit. Die kleinen Christkinder sehen nicht sehr glücklich aus, sondern meist grämlich, als ob sie viel schrienen. Für das Anmutige, Poetische des kleinen Menschenkinds hatte Dürer nicht rechten Sinn. Eher noch für das Drollige, wie es sich zwar nicht im Jesuskind, wohl aber in den vielen Putten zeigt, die seine heiligen Familien beleben. Zu den schönsten Beispielen von Dürers gemütvoller religiöser Kunst, die nicht transcendent, sondern menschlich wirken will, gehört die Geburt Christi von 1504. Er verlegte die friedliche schlichte Tagesscene in eine lauschige Ruine, die uns fast Richterisch anheimelt. Auf den

Knieen betet die selige Mutter das Kindchen an, das fröhlich nach ihr die kleinen Arme ausstreckt, während der häusliche Joseph am Brunnen Wasser schöpft und hinten schon einer der Hirten sich nähert. Es ist eine häusliche Scene bescheidenen Familienglücks.

Diesen schlichten Naturalismus treffen wir auch in Blättern Dürers, die dem wirklichen Leben entnommen sind. Seine Bauern, seine Landsknechte waren es, die den größten Eindruck auf die nächste Generation machten; wenigstens wurde dieses Feld am meisten ausgebaut. Hier läßt er sich ganz von dem Auge beherrschen und legt nichts in das Blatt hinein, was er nicht sieht. Wenn es auch Marktware war, in dem Sinne, daß diese Vorwürfe ihn geistig nicht beschäftigten, so hat er sie künstlerisch doch nicht nachlässiger behandelt als seine Lieblingsdarstellungen, in die er die Erfolge seines Brütens einschließen konnte.

In den beiden Jahren die auf die Vollendung der Passion folgen, 1513 und 1514, schuf Dürer die drei Stiche, die uns am meisten den ganzen Dürer zeigen, den Ritter, den Hieronymus und die Melancholie. Man hat diese Blätter auf die verschiedenste Weise zusammenzubringen gesucht, sie als die drei Temperamente bezeichnet, von denen das vierte nicht zur Ausführung gelangt sei, oder als Allegorien auf die drei Kardinaltugenden, der intellektuellen, der sittlichen, der religiösen Kräfte des Menschen. Veranlassung zum Deuten geben sie allerdings genug, wenigstens die allbekannte sinnende Melancholie (in der die grübelnde forschende Geistesarbeit des Menschen symbolisiert wird), und der feste Ritter, dem die Gefahr (der Tod) und die Versuchung (der Teufel) nicht einmal einen Seitenblick abgewinnen (mit unmittelbarer Anlehnung an Erasmus «christlichen Ritter» geschaffen). Im «Hieronymus im Gehäus» brauchte man eher nach keiner verborgenen Anspielung zu suchen. Man kann sich sehr wohl denken, daß das Blatt aus dem Wunsch hervorging, ein Zimmer nach perspektivischen Gesetzen darzustellen. Bei der Arbeit nahm es immer mehr und mehr das Aussehen eines einfachen Nürnberger Zimmers, etwa auf der Burg, an, und nun machte es Dürer Spafs, diese Ähnlichkeit bis zum

äufsersten zu bringen, indem er alles das Beiwerk eines solchen Zimmers, bis auf die Butzenscheiben, die Wedel usw. anbrachte. Schliesslich, um dem Blatt mehr Inhalt zu verleihen, verwandelte er den Schreibenden in einen hl. Hieronymus, füllte die leere Stelle am Boden vorne mit einem zu groß geratenen Löwen aus und setzte noch auf das Fensterbrett nachträglich einen Schädel. Trotzdem ist es eigentlich nur die künstlerisch vollendete Darstellung einer traulichen, sonnendurchwärmten Stube.

Nur ein paar von Dürers Stichen sind genannt worden, und nur wenig über sie gesagt, wo so viel zu sagen wäre. Man kann sie ansehen und immer wieder ansehen, man findet stets neues an ihnen. Seine Erfindungsgabe ist unerschöpflich; stets hat er andere Motive, und nimmt er den nämlichen Vorwurf nochmals vor, so beleuchtet er ihn immer von anderer Seite. Seine Naturbeobachtung ist so gut, daß es uns scheint, als müsse doch ein größerer Zeitraum, eine künstlerische Umwälzung zwischen ihm und seinen Vorläufern, selbst Schongauer, liegen. Er achtet die Natur wie sie ist, er will sie nicht verschönern. Dieses und das Männlich-ernste seiner Kunst, die auf einen großen, festen Charakter, auf einen Denker schließen läßt, sind die Hauptzüge, die Dürer zu so hoher Bedeutung erheben. Endlich ist nicht nur sein Auge so außerordentlich viel weiter gebildet, als das seiner Vorgänger, auch seine Hand ist es, und er hat technisch einiges geleistet, das kaum zu übertreffen ist. Er hat auch technisch gegrübelt und experimentiert, hat auf Eisen radiert und die kalte Nadel verwendet. Doch hat er das eigentliche Geheimnis der Radierkunst nicht ergründet, und auf diesen Blättern ruht sein Ruhm nicht.

Von einem eigentlichen Schüler, von einer wirklichen Kupferstichschule Dürers, wissen wir nichts Bestimmtes. Im weiteren Sinne aber bilden die gesamten sogenannten Kleinmeister seine Schule. Sie führen das weiter aus, was er begonnen, kopieren vielfach seine Blätter und fußen in der Technik sowohl als in den künstlerischen Anschauungen auf Dürer.

Der Name Kleinmeister will nur sagen, daß die Werke

dieser Künstler ein geringes Format nicht überschreiten. Im übrigen gehören sie nicht alle zu einer Gruppe und sind über den Süden und Westen Deutschlands verstreut. Doch bestehen viele Wechselbeziehungen unter ihnen, und oft kopiert der eine das Werk des anderen. Sie vertreten gemeinschaftlich den deutschen Stich, nachdem die Renaissance völlig durchgedrungen war und die eckige Gotik vertrieben hatte.

Es ist eine bedeutende Künstlerschar, nicht sehr groß an Zahl, doch groß in ihren Werken. Sie führen die Technik Dürers weiter und gelangen wieder zu der zarten Weise, die der Meister selbst verlassen hatte. Sobald sich infolge dessen ihre Platten abnützten, unterzogen sie sich der Mühe, sie eigenhändig, sorgfältig zu retouchieren. Ja, in einigen Fällen haben sie sogar die Arbeit nicht gescheut, dieselbe Darstellung noch einmal zu stechen mit nur unmerklichen Veränderungen, sobald die erste Platte ausgedruckt war. Auf die Güte des Abdrucks legte das kaufende Publikum von jetzt an mehr Gewicht, es wollte wissen, ob es frühe Abdrücke oder späte bekäme. Dürer hat alles sorgfältig gedruckt, aber gab dem Käufer keine Mittel in die Hand, den Zustand der Platte zu erkennen. Nur 5—6 seiner Blätter sind uns in sogenannten Zuständen erhalten (z. B. ein früher Zustand von dem Liebesantrag, B. 93 vor Veränderung an dem Berg über des Mannes Kopf). Nun bringen aber die Künstler, nachdem die ersten, besten Drucke abgezogen sind, eine Jahreszahl oder eine fast unmerkliche Arbeit (z. B. Grashalm) an der Platte an; nachdem eine weitere Anzahl abgezogen worden ist, ein weiteres Zeichen, um die folgenden als noch spätere Abdrücke zu bezeichnen, und so weiter bis das Retouchieren der Platte nötig wird.

Mehrere der Kleinmeister waren in Italien, sie drangen tiefer ein, als Dürer und kamen bis nach Rom. Sie lernten da wieder etwas von den Italienern, die seinerzeit vom Norden profitiert hatten. Namentlich aber machte die ganze Formenwelt der Antike und der Renaissance einen großen Eindruck auf sie. Sodann war ja die litterarische Renaissance, der Humanismus mittlerweile in Deutschland völlig zum Durch-

1 bruch gelangt; man kannte bald die klassische Mythologie, die antiken Anschauungen so gut wie in Italien selbst, und über die Deutung der antiken Szenen die jetzt geschaffen werden, kann man nicht länger im Zweifel sein. Selbstverständlich tritt nun die alte Götterlehre, Sage und auch die alte Geschichte, stark in den Darstellungskreis ein. Im 15. Jahrhundert des Nordens hatten sie ganz gefehlt, bei Dürer tauchten sie allmählich und noch unklar auf, bei den Kleinmeistern nehmen sie bald eine ebenbürtige Stelle neben den religiösen Darstellungen ein. Venus, Leda, Lucretia, Dido, alles Bilder, die das Problem des nackten weiblichen Körpers bieten, stehen voran. Von Cyclen gibt es besonders die Herkulesthaten: dann spielt die Satyr- und Nymphenwelt eine große Rolle, die aus den Figurenbildern in die Ornamentstiche gleiten. Durch Italien wurde man zu dem Studium des Nackten überhaupt geführt; nicht nur weibliche, auch männliche Akte treten auf. Diese wurden gewöhnlich zu Kämpfen nackter Männer vereint (wie wir sie ja schon bei Pollajuolo trafen, und mit irgend einem historischen Namen, Hannibal, Scipio, Trojaner, versehen. Hierzu kommen endlich noch die vielen nackten spielenden Kindergruppen, die gleichfalls auf italienische Einflüsse zurück zu führen sind, und in letzter Linie ja alle auf dem Studium des Nackten der Antike beruhen.

2
3 Neben diesem antiken Bestandteil des Darstellungskreises tritt besonders ein zweiter hervor, der ebenfalls durch die Gelehrtenrenaissance gefördert wurde. Es ist die Allegorie. Auch hierin hatte Dürer vorgearbeitet, z. B. mit seiner Melancholie. Nun treffen wir weibliche Figuren, die die sieben Freien Künste, die Tugenden und Laster, die Planeten, das Glück und das Unglück usw. verkörpern. Hier bestand, wie oben, der künstlerische Reiz zumeist in der Wiedergabe des mehr oder minder unbekleideten Frauenkörpers, während der Verstand des Künstlers eine Befriedigung fand in dem Beilegen von sinnigen Attributen und dem Ausspüren versteckter Beziehungen.

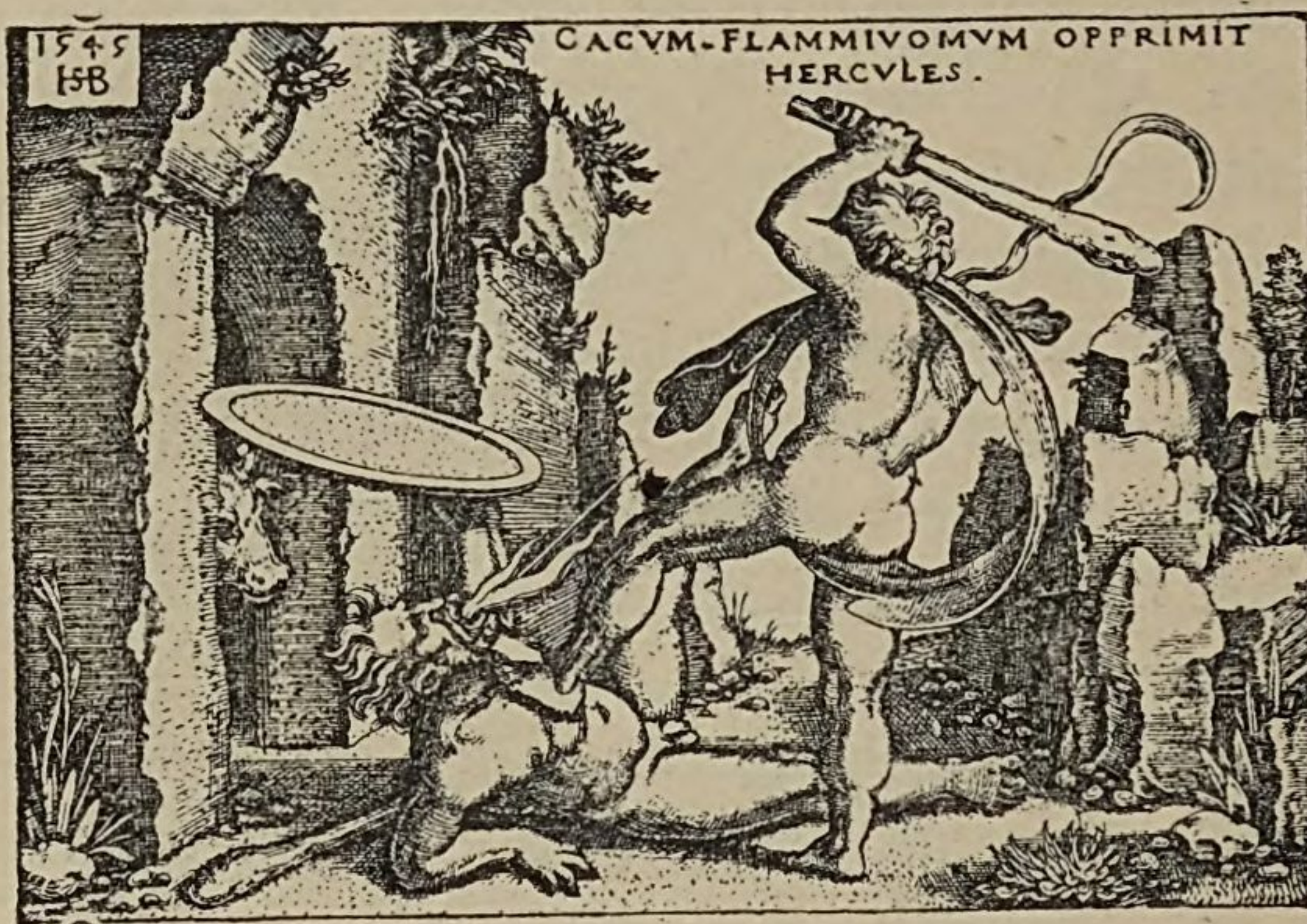
In der religiösen Kunst vollzieht sich ein sichtlicher Umschwung. Schon bei Dürer bemerkten wir, daß er eine richtige Andachtskunst in seinen Stichen nicht mehr schuf;

dafs ihn vieles Andere bei seinen biblischen Bildern mehr interessierte, als blofs das Ziel, den frommen Christen in seinem Glauben zu stärken. Aus dem alten Testament, wobei es auf einfache Veranschaulichung ankommt, hat er nicht viel gewählt, dagegen aus dem neuen das mit seinem tiefersten, wenig erzählenden Inhalt zum Kommentieren anregt. Die Kleinmeister bieten nun noch weniger eine wahrhaft religiöse Kunst. Ihre neutestamentlichen Darstellungen sind nicht zahlreich, man wählte meist das, was leicht in unmittelbare Beziehung zur Gegenwart gebracht werden konnte, wie z. B. die Parabel vom Verlorenen Sohn, und stellte es erzählend dar, ohne den religiösen Charakter zu betonen. Vom alten Testament bringen sie viel mehr. Es kommt ihnen da nur auf die künstlerische Veranschaulichung der äufseren Begebenheit an; dem Beiwerk wird ein grofser Platz eingeräumt, die Erscheinung des Vorgangs möglichst lebendig geschildert. Der Protestantismus leitete ja davon ab, dem Bilde eine besondere Weihe zu verleihen. Er sprach von Götzendienst, und diese Stimmung führte es herbei, dafs die Künstler ihre biblischen Bilder nur als gewöhnliche, natürliche Vorgänge brachten.

Zu der Verweltlichung der religiösen Kunst mögen die Meister auch gekommen sein, weil sie jetzt erst im grofsen Mafsstabe das Weltliche, das gewöhnlich realistisch uns umgebende Leben, in die Kunst einführten. Unter Behams Stichen befinden sich 35 biblische Bilder neben 69 Genrestücken aus dem Alltagsleben, den 61 religiösen Stichen Aldegrevers stehen 228 andere gegenüber. Es gibt von nun an grofse Folgen von Bauern, Bauernhochzeiten, vornehmen Hochzeitstänzern, dann viele Soldaten und eine Menge Landsknechte, Bettler usw. In den Hof, in das Schlafgemach, in die Badestube führt uns jetzt die Kunst oft. Das Alltägliche, Gewöhnliche war diesen Künstlern ebenso wert wie das Ungewohnte und Erhabene, wenigstens haben sie an das eine ebenso ihr ganzes künstlerisches Können gesetzt wie an das andere.

Noch einen fünften grofsen Darstellungskreis endlich führen die Kleinmeister in die Kunst ein und zwar einen, der

5 bei Dürer fehlt, den Ornamentstich. Einesteils Vorlagen für Dolchscheiden und Geräte, dann aber auch einfache Quer- und Hochfüllungen, die irgendwo angewendet werden konnten, die aber vielfach bloß einen Selbstzweck als Kupferstichblatt erfüllten, treten in ungewöhnlich großer Zahl und außerordentlicher Schönheit auf. Wieder hat Italien die Anregung gegeben mit seinen Pilasterfüllungen und Reliefschmuck, dann auch mit seinen Ornamentstichen aus der Nachfolge Raimondis. Es sind Grottesken, Pflanzenfüllungen der Frührenaissance, und Ornamente, in denen Satyrn, Sphinxen, Sirenen und andere Fabeltiere vorkommen, die wir in reicher Ab-



H. S. Beham: Herkules tötet den Cacus.

wechslung zu sehen bekommen. Der Entwurf in seiner endgültigen Form wird meist immer Schöpfung des Stechers sein, die Elemente waren aber aus der Baukunst, der Plastik und der Kleinkunst herbeigeholt.

Infolge der ablehnenden Haltung des Protestantismus gegenüber der monumentalen kirchlichen Kunst sahen sich die Meister von der Malerei im großen Stil abgehalten. Sie konnten ihre ganze Energie und ihr ganzes Können dem Stich und namentlich auch dem Holzschnitt widmen. So fand Hans Sebald Beham die Kraft und die Zeit, allein über 250 Stiche zu schaffen, von denen ein jeder mühselige und sorgfältige Arbeit war. Ein schnelles Hinschleudern gab es bei dieser

Technik nicht. Aldegrevener schuf über 290, Solis an die 600, neben über 500 Holzschnitten.

Hans Sebald Beham ist der glückliche Besitzer eines ansprechenden und vielseitigen Talents. Seine Schöpfungen lassen auf keinen hervorragenden Menschen schliessen, sie sind aber im hohen Masse erfreulich, und wenn er uns auch nicht über seine Werke hinaus für seine Individualität interessieren kann, so bieten die gleichmässigen und angenehmen Vorzüge seiner Arbeiten eine grosse Befriedigung. Zuerst lehnt er sich an Dürer in der Stichtechnik sowohl als in der Auffassung und Zeichnung an. Das sehen wir z. B. an den



H. S. Beham: Blatt 9 aus der Bauernhochzeit.

Stichen der Jahre 1520—21, der Madonna mit der Birne — die nicht nur im Namen Dürers Blatt gleicht, — im Schmerzensmann, in den sechs Apostelpaaren, usw. Er versucht wie Dürer, den Ausdruck über das Gewöhnlich-Natürliche zu steigern, und eher wahr und ausdrucksvoll als nur gefällig schön zu sein. Die Figuren sind Hauptsache, sie sind erst komponiert und dann eine Landschaft als Hintergrund zugefügt. In den späteren schönsten Blättern aus den 40er Jahren wird das anders. Da ist die Raumangabe das erste und die Figuren werden nur in sie hinein komponiert; eine völlige Harmonie besteht zwischen Landschaft und Figuren. In den früheren Arbeiten war seine Linie noch etwas breit und

unsicher, jetzt ist sie scharf, rein und zart. So kann er nun Blättchen in kleinstem Format ausführen mit einer derartig weichen Sorgfalt, daß sie die guten Vorzüge einer Miniatur haben. Ein solches Blatt ist das kleine »Cimon und Pero.« Ausgezeichnet sind die Blätter der Folge vom Verlorenen Sohn, in denen namentlich die Landschaft meisterlich gehandhabt wird. Bei den lustigen, charakteristischen Bauerntänzen tritt sie zurück, die Figuren zeigen aber nicht geringere Sorgfalt. Beham bringt weiche malerische Halbtöne hervor indem er zwischen die Linien Punkte setzt.



H. S. Beham: Der verlorene Sohn verprasst sein Gut.

Feiner in der Zeichnung, wenn auch nicht meisterlicher in der Technik, ist sein jüngerer Bruder Barthel. Dieser war überhaupt der originellere Kopf und Sebald hat mehrere seiner Blätter kopiert. Barthel war in Italien gewesen, hatte da die stilistischen Gesetze der Form auf sich wirken lassen, infolgedessen er stets eine angenehme Schönheit in seinen Blättern zur Schau trägt. Natürlich wirkt diese Formensprache wenig abwechslungsreich, weil sie eben theoretisch erworben ist und nicht für jeden einzelnen Fall unmittelbar auf die Natur zurückgreift. Die beiden Beham nebst Pencz wurden in Nürnberg einmal vor Gericht gerufen. Man hatte sie der Gottlosigkeit angeklagt. Im Verhör sagte Barthel z. B., er hielte die Taufe und das Abendmahl für einen

bloßen Menschentand; der heiligen Schrift könne er auch nicht glauben und er wartete auf das Kommen der Wahrheit. Daneben verneinten sie auch die Tüchtigkeit der weltlichen Obrigkeit Nürnbergs, und wurden daher eine Zeit lang verbannt. Wie es mit ihrer Andachtskunst beschaffen sein muß, kann man sich denken. Sie stachen wohl religiöse Bilder, denn sie schufen ja für den Verkauf, aber diese sind zu reinen Genrescenen geworden. Eines der wunderbarsten,



H. S. Beham: Maria auf dem Halbmond.

das schönste Blatt Barthel Behams ist die Madonna im Fenster. Eine reiche Bürgersfrau oder gar Adelige, sitzt in der tiefen Nische ihres Fensters mit einem Säugling in den Armen. Die Zeichnung ist von klassischer Schönheit, eine wunderbare Stimmung liegt in dem Blatt. Kein Heiligenschein oder sonstiges Zeichen betont das Übermenschliche.

Georg Pencz, der Dritte im Bund, soll Dürers Schüler gewesen sein, doch ist es nicht erwiesen. Er zeigt am meisten den italienischen Einfluß, und hat die Stichweise,

die gegenüber einer plastischen und malerischen uns zeichnerisch vorkommt, mit vorwiegend einer Strichlage. Dann ist das Format seiner Blätter etwas gröfser, wie er ja auch das gröfste Blatt der Kleinmeister, die Einnahme Carthagos, nach Giulio Romano in Rom gestochen hat. Er liebt die Allegorien sehr und stach sechs Triumphe (des Todes, der



H. S. Beham:
Ecce Homo.

Ewigkeit u. s. w.) nach Petrarca. In seinen kleineren zahlreichen biblischen Darstellungen ähnelt er den Beham mehr; darunter befinden sich 25 Blatt zum neuen Testament, die Geschichte Abrahams, Josephs, Tobias', aus dem alten. Charakteristisch für ihn ist, dafs er Punkte anbringt, aber nicht um Halbtöne zu erzielen, sondern in Reihen statt einer durchgeführten Kreuzlage.

Ein Meister der den genannten nahe steht, sie an Formenschönheit und Originalität aber beinahe übertrifft ist der Meister J. B. Nach Dürer kopierte er Apollo und Diana. Er verleiht seinen Friesen mit Kämpfen nackter Männer einen wunderbaren Silberton.



H. S. Beham:
Mädchenkopf.

Abseits von diesen Künstlern lebte in Regensburg der »kleine Albrecht«, Albrecht Altdorfer. Er ist deutscher geblieben als jene. Seine Bedeutung als Maler liegt grösstenteils in der Landschaft. Das trifft auch zu von seinen Stichen. In der Zeichnung ist er unsicherer, führt lange nicht die genaue feste Hand der Beham, seine Blätter wirken verschwommener, malerischer. Er ist Realist, giebt uns mehrmals reine Landschaften

aus der Regensburger Gegend und auch mehrmals Ansichten von Regensburger Kirchen. Später wandte er sich der Radierung zu. Bedeutend ist seine Folge von Pokalen.

Als Landschaftler hatte er einen Nachfolger in Hirschvogel. Hirschvogel war ein vielseitiger Künstler, be-

schäftigte sich eifrig mit einer Kunst, um sie dann nach einiger Zeit ganz für eine andere aufzugeben, die ihrerseits einer dritten weichen mußte und so weiter. Dafs er nicht die Muße hatte, die langwierige Stichtechnik zu erlernen, ist erklärlich, und er hat nur radiert. Sein Mangel an technischer Vollendung hielt ihn davon ab, zu weit in die Einzelheiten zu gehen, und das kam seinen Blättern trefflich zu statten. Mit ein paar Strichen nur deutet er die wunderbaren schlichten Landschaften an, und überläßt der künstlerischen Phantasie des Beschauers die Ausführung. Wo er eingehender verfahren muß, bei Figurenstücken ist er auch schwächer.

Neben diesen gab es nun eine grofse Reihe Stecher, die mehr oder minder den Beham in Richtung und Können gleichkommen. Da sind Urs Graf, Treu, Brosamer, Bink, der in Köln arbeitet, kein eigenes Gesicht hat und alle verschiedenen Meister kopiert, zu nennen; dann Melchior Lorch, der in seinem Haman nach Michel Angelo ein gutes Seitenstück zu Dürers Adam lieferte, und manche andere.

Zu einer späteren Generation als die Beham gehört der fruchtbare Westfale Aldegrevener. Das merken wir schon an der Manieriertheit seiner Zeichnung, an den langgestreckten in der Mitte schwerfälligen Körpern. Sein Absalom hat einen Kopf, der nicht ein Achtel so lang wie der Körper ist; bei einem der Hochzeitstänzer ist er noch nicht einmal ein Zehntel so lang. Dann gefällt er sich wieder in Schnörkeleien und den unruhigen brüchigen Gewandfalten der früheren Zeiten. Das hatten die Beham aufgegeben für den grofsen flüssigen Faltenwurf der Italiener. Aldegrevener's Darstellungskreis ist allumfassend. In manchen Fällen hat er sich Mühe gegeben und schöne Blätter geboten. Gerade in letzter Zeit hielt er sich mehr an Dürer und verbesserte so seine Zeichnung. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiet des Ornamentstichs. Hier war er schöpferisch und fleifsig. Seine »Dolchscheiden« gehören zum Besten, das uns die Kleinmeister gegeben haben.

Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts verschlechtern sich die Kleinmeister sehr. Amman hat die farbige Technik ganz verloren. Er ist roh und ungeübt, in der Zeichnung maniriert, und auch geistig unbedeutender als seine Vorläufer. Auch bei Solis zeigt sich eine saloppe Arbeitsweise. Die Künstler gaben sich nicht länger Mühe und arbeiteten schnell und flüchtig. Der künstlerische Geschmack war mittlerweile überhaupt gesunken.



H. S. Beham: Die Soldaten bei dem Pulverfass.



H. S. Beham: Zierleiste.

In Frankreich können wir dem deutschen ebenfalls eine Art Kleinmeisterstich gegenüberstellen, wenn auch die Vertreter in ihrer Kunstweise nicht so ähnlich untereinander sind als die deutschen. Sie haben dem deutschen Beispiel manches ihrer Stichweise zu verdanken und haben auch einige Blätter der deutschen Kleinmeister kopiert. Ein früherer

Künstler ist Noel Garnier, der ein Alphabet und Ornamente für Gold-

schmiede nebst Kopien nach Dürer u. s. w. schuf. Er mahnt in Zeichnung und Auffassung noch an das 15. Jahrhundert. Das kann man auch von Jean Duvet sagen, der eine große Apocalypsenfolge stach. Seine Komposition ist

noch gedrängt und unübersichtlich: bei mangelnder perspektivischer Richtigkeit heben sich die einzelnen Teile nicht gut von einander ab. Wirkungsvolle Gegensätze zwischen Licht und Schatten fehlen,

und er hat eigentlich keine spezifisch stecherische Technik. In der Zeichnung der einzelnen Figur dagegen zeigt sich viel Schwung. Übrigens hat er sich hierbei sehr viel an vorhandenes angelehnt. Ein rechter Kleinmeister ist Étienne Delaune mit seinen zahllosen Blättchen, die manchmal, wie

das Urteil Salomonis, die Masse 22×28 mm nicht übersteigen. Als Zeichner ist er inhaltlos und oft äußerst maniert; bei einigen Figuren ist z. B. das Verhältnis von Kopf zur ganzen Länge wie 1 : 9, die Formen geben denselben Eindruck, wie die geringeren Barockmalereien in Italien. Er hat einiges nach Michel Angelo und Raphael



B. Beham: Madonna im Fenster.

gestochen, dann Kämpferfriese, die gut, aber verwirrter in der Komposition als z. B. die des Meisters J B sind. Seine Hauptthätigkeit liegt auf dem ornamentalen Gebiet, wo er eine außerordentliche Sorgfalt und Nettigkeit der Stichführung zeigt, viele seiner zartesten Blätter zweimal stach, und wir uns wundern müssen, wie er bei dieser peinlichen,

mühsamen Arbeitsweise so äußerst fruchtbar sein konnte. Bei dem kleinen Format fällt etwaige unrichtige Zeichnung weniger auf. Bei seinen Genesisbildern verfiel er auf eine gute Idee. Er hat nämlich Gott Vater immer in Punkten

gestochen. Das verleiht der Figur auf den sonst in Linien gearbeiteten Blättern eine transparente Eigentümlichkeit, so daß sie wie etwas Geisterhaftes wirkt; somit ist das Überirdische glücklich hervorgehoben. Sehr interessant schliesslich ist das kleine Blatt Delaunes, in dem er uns seine Goldschmiedswerkstatt zeigt. Es erinnert an die schlichte Realistik der Beham.

Mit feinerer künstlerischer Empfindung als Delaune ist der Monogrammist J G (Jean de Gour-

Meister J B: Kampf nackter Männer.



mont) ausgestattet. Er hat eine reizvolle Formengebung, die auf unmittelbaren italienischen Einflüssen beruhen muß. Auch er zeigt uns eine Goldschmiedewerkstatt mit raufenden Gesellen. Bei den vielen Innenräumen, die er



B. Beham: Kinderengel.

bringt, achtet er besonders auf eine feine Beleuchtungsstimmung. Von allen Franzosen erinnert er in seiner Stichtechnik am meisten an die guten Kleinmeister.

Das Ornament ist das beste in der Leistung des Woëriot, der es oft in der Umrahmung anwendet, und des



Altdorfer:
Badende Frau.

Boivin. Beide stachen viele Bildnisse. Eine andere Art des Ornaments, nämlich dasjenige, das nicht auf die Goldschmiedekunst, sondern auf die Dekorationsmalerei zurückgeht, zeigt uns der vielseitige Androuet



Altdorfer:
Kopf eines Jünglings.

Ducerceau. Es ist noch zu untersuchen betreffs seiner Groteskenfolge, ob er oder einige frühere Italiener die Priori-

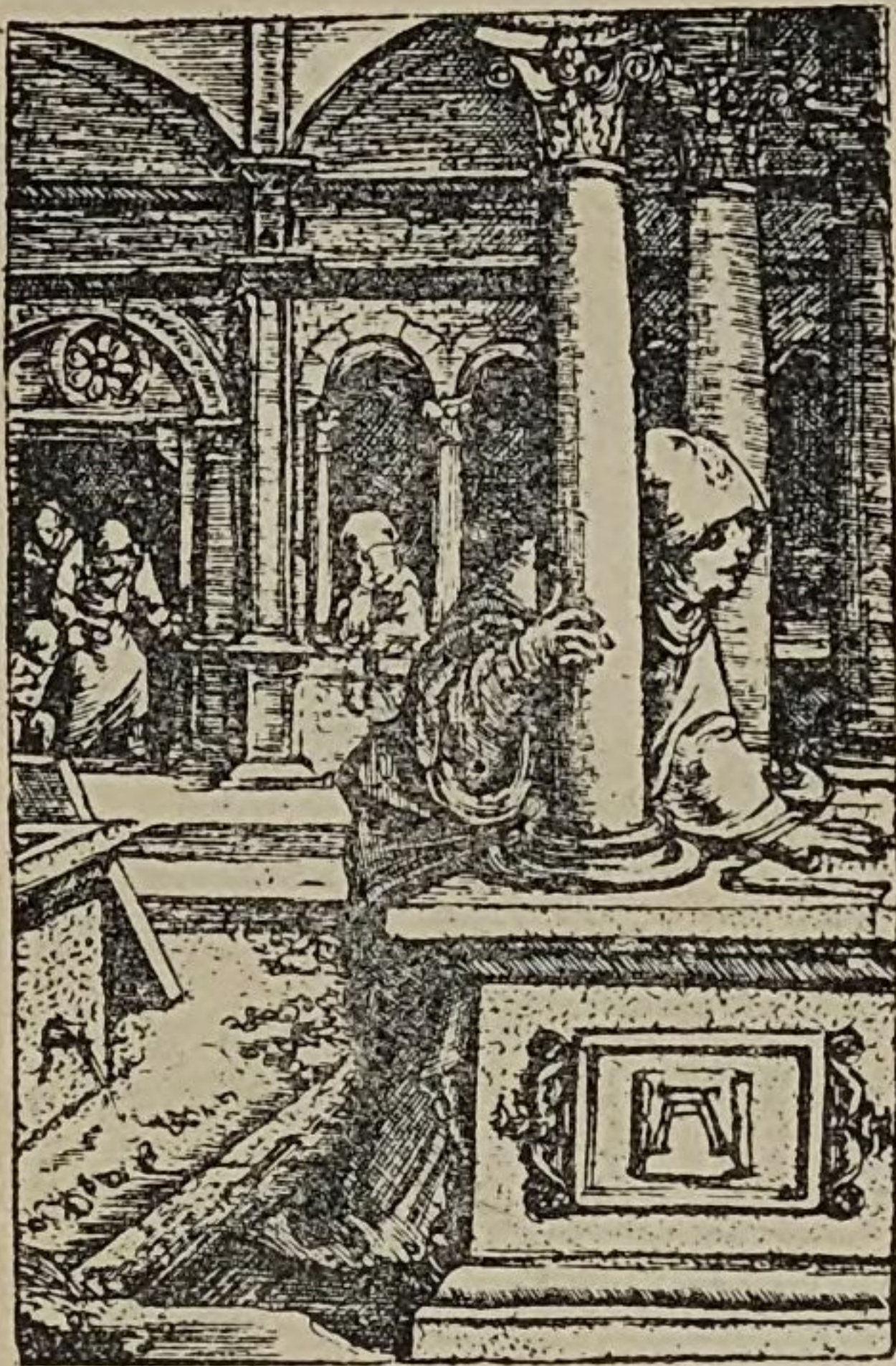


Altdorfer: Madonnenaltar..

tät beanspruchen können. Er stach auch eine Folge von Götterliebschaften, die äußerst frivol und infolgedessen eben so selten sind. Am häufigsten sind noch seine architektonischen Blätter. Es sind das Entwürfe zu Renaissancekirchen und Gebäuden, sowie eine Folge in viel grösserem

Format, „Les plus excellens bastimens de France“, und Abbildungen von vorhandenen Gebäuden, d. h. Schlössern.

Die eben genannten Meister sind die ersten Vertreter des Kupferstichs in Frankreich. Von einem Kupferstich des 15. Jahrhunderts in Frankreich kann man nicht reden. Es sind wohl fünf bis zehn Stiche bekannt, die dort vor dem



Altdorfer: Die Nonne.

Jahre 1500 entstanden sein mögen, aber trotz der französischen Unterschriften hat man keine Gewähr, daß sie wirklich von einem Franzosen herühren. Sie sind überhaupt ihrer geringen Zahl und künstlerischen Bedeutung wegen kaum nennenswert.

In den Niederlanden dagegen gab es im 15. Jahrhundert schon Kupferstecher und aller Wahrscheinlichkeit nach stammen die frühesten Vertreter der Kunst überhaupt von dort. Doch ist eine durchgängige Sonderung

zwischen ihnen und den deutschen Meistern noch nicht ausgearbeitet worden, und dem heutigen Gebrauch gemäß haben wir die beiden Länder für das 15. Jahrhundert ungetrennt behandelt.



Altdorfer: Amor.

Im sechszehnten Jahrhundert zeigen die Niederlande auch eine den Kleinmeistern entsprechende Schule. Der archaistischste Künstler ist der Meister S., obwohl er nicht der Älteste ist. Mag die Schuld an seiner geringen künstlerischen Bedeutung liegen, er erinnert

uns noch an das Mangelhafte des vorhergehenden Jahrhunderts. Als untergeordneter Meister zeigt er sich auch durch seine Kopien. Er hat etwa dritthalb hundert Stiche geschaffen, doch mag er Gehülfen gehabt haben.

Die Stellung, die Dürer in Deutschland einnahm, hat

in den Niederlanden Lucas von Leyden inne. Lucas gehört zu den wenigen Glückskindern der Kunstgeschichte, die ein gütiges Geschick mit inneren und äusseren Geschenken von der Geburt an überhäuft. — Er war ein Wunderkind. Sein Spielzeug sollen der Griffel, der Stichel und der Pinsel gewesen sein; die Mutter hatte ihre Sorge, dass er nur nicht zu tief in die Nacht hinein arbeitete. Mit 12 Jahren malte er ein Bild, das für ebensoviel Goldgulden einen Käufer fand. Mit vierzehn Jahren, wenn anders sein Geburtsjahr richtig überliefert ist, stach er Blätter, die einen Grad der Herrschaft über die Stichelführung zeigen, den er auch in spätestem Alter nicht wesentlich gesteigert hat. Die Welt versagte ihm die Anerkennung nicht, er bekam seine Werke trefflich bezahlt, und heiratete ein Mädchen aus vornehmerm Geschlecht, mit der er in angesehenen Verhältnissen lebte. Als er endlich einmal durch die Niederlande reist, zeigt er sich in reicher Kleidung und spendet den verschiedenen Malergilden der Städte, wo er sich aufhält, festliche Mahlzeiten. Dürer, der Lucas im Jahre 1521 traf, schreibt: „Mich hat zu Gast geladen Meister Lucas, der in Kupfer sticht, ist ein kleins Männlein und bürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antorff“. Das kleine Männlein soll äusserst wohlthätig gewesen sein, namentlich seinen ärmeren, weniger glücklichen Collegen gegenüber. Trotzdem argwöhnte er, dass ihn einer dieser Collegen vergiftet habe.



Altdorfer: Ruhe auf der Flucht.

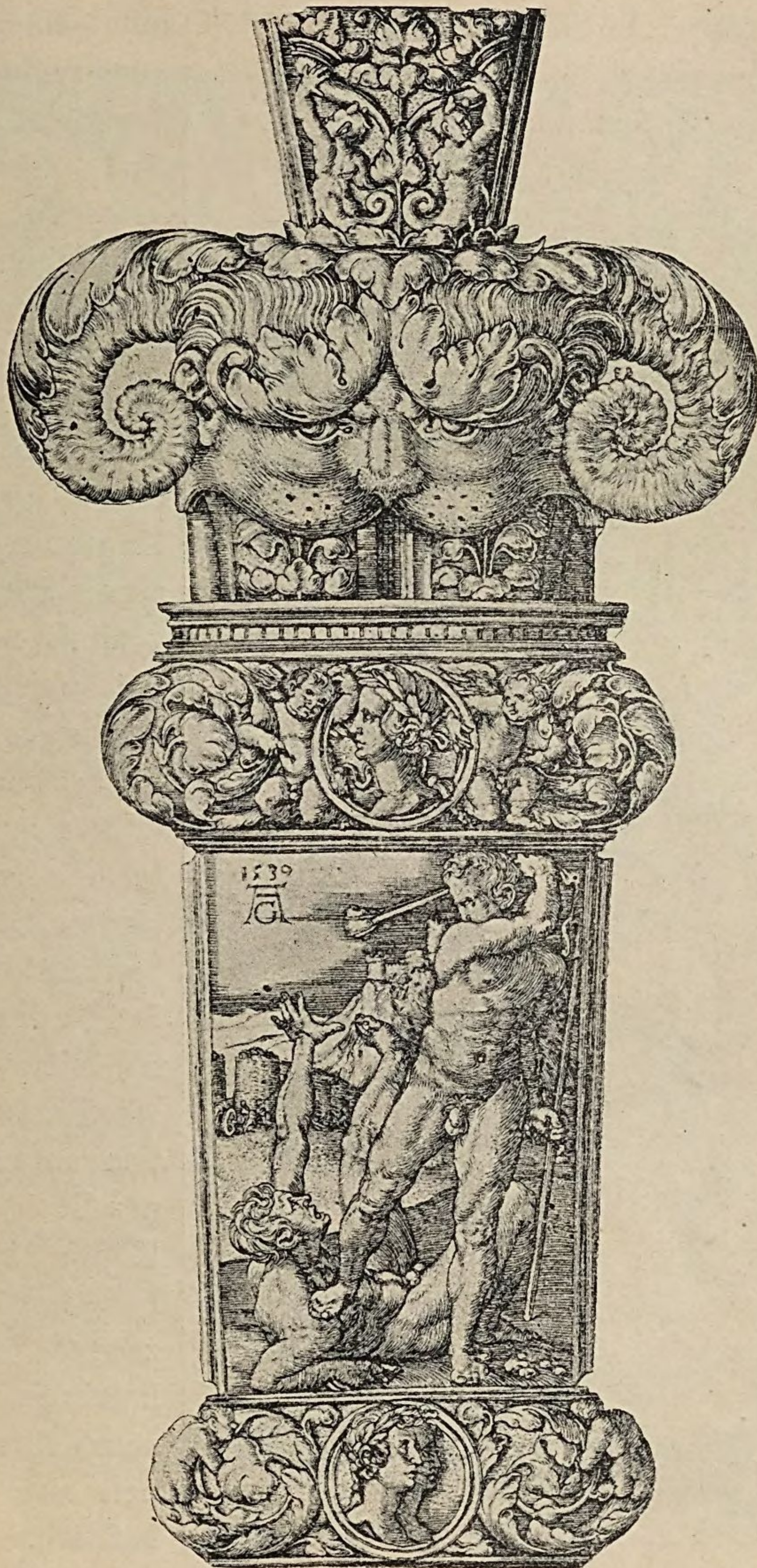
Wie Dürer, kam er krank von der Reise zurück; der Tod trat aber viel schneller an ihn heran als an Dürer. Wie er schon zu schwach war, um aufstehen zu können, arbeitete er noch fleißig im Bett. Endlich wollte er nochmals Gottes frische Natur sehen, liefs sich hinaus auf einen Balkon tragen und verschied darauf, noch nicht vierzig Jahre alt.



• SALOMON • CAUSAM • INTER • DVAS • MVLIERES • DIRIMIT • I • REGVM 3 :

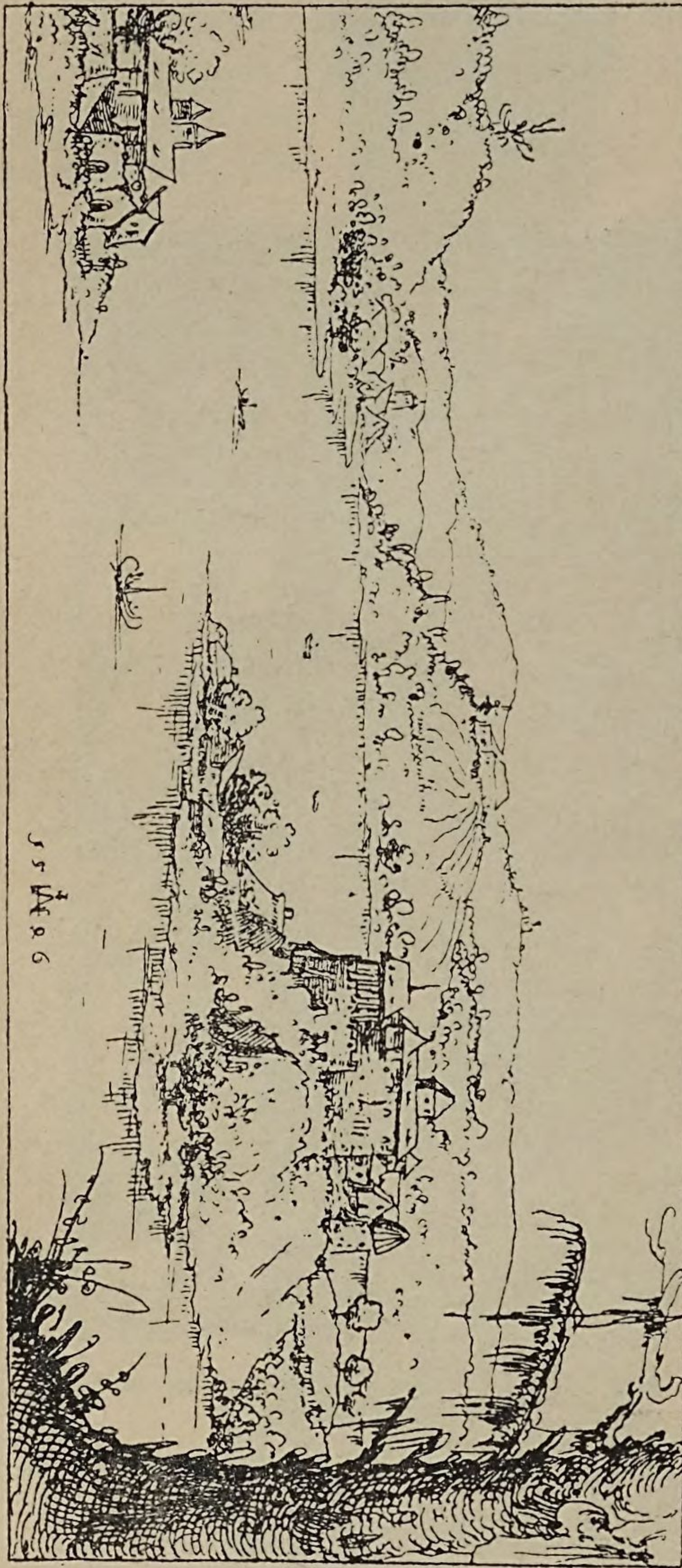
Aldegrever: Das Urteil Salomons.

Als Kupferstecher macht Lucas verschiedene Perioden durch, in denen er ein wesentlich anderes Gesicht zeigt. Von Anfang an sticht er sehr geschickt und sorgfältig, aber seine Technik ist zu gleichmässig: es gelingt ihm gar nicht, stofflich zu wirken, von einer Farbigkeit ist keine Spur. Das



Aldegrevier: Schwertscheide.

haftet ihm eigentlich bis zu seinem Ende an, obwohl er sonst große Fortschritte macht. Zu Anfang nämlich ist es



Hirschvogel: Landschaft

55 A 26

mit seiner Zeichnung recht schlecht bestellt. Er hat eine sonderbare Vorliebe für Verkürzungen, Unter- und Seitenansichten, und leistet darin Schreckliches. Man sehe sich z. B. die gräßlichen Köpfe des geschnittenen Simson, des psalmierenden David, diejenigen auf der Erweckung des Lazarus und viele andere an. Schon in dem ersten datierten Stich, Mohammed bei der Leiche des Mönchs, hat letzterer ein solch verzeichnetes von unten gesehenes Gesicht. Seine Köpfe überhaupt haben etwas Verzerrtes, Einkniffenes, und seine sämtlichen Typen sind äußerst häßlich. Nur all-

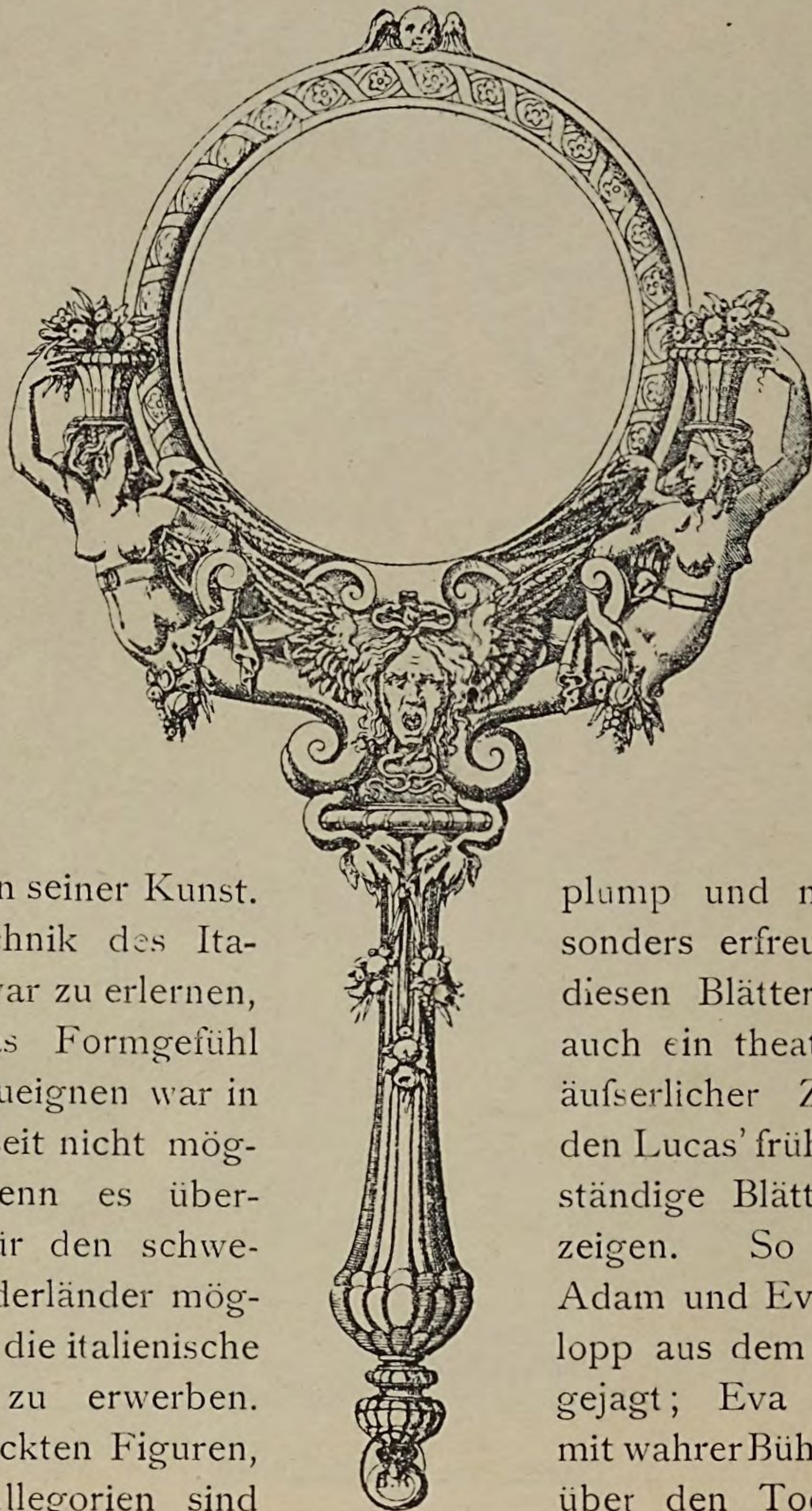
mählich streift Lucas seine Zeichenmängel ab. Dabei hilft ihm Dürer, dessen Blätter er schon studierte, ehe er ihn persönlich kennen lernte. In dieser Dürerischen Periode



Duvel: Die Verkündigung.

sticht er einen Fährich, Madonnen und eine runde Passion, in denen die Anlehnung ziemlich deutlich ist. Später endlich lernt er Marc-Anton genau kennen und verfällt ganz in

Etienne Delaune: Spiegel.



den Bann seiner Kunst. Die Technik des Italieners war zu erlernen, aber das Formgefühl sich anzueignen war in kurzer Zeit nicht möglich, wenn es überhaupt für den schweren Niederländer möglich war, die italienische Grazie zu erwerben. Seine nackten Figuren, seine Allegorien sind

plump und nicht besonders erfreulich. In diesen Blättern waltet auch ein theatralischer äußerlicher Zug vor, den Lucas' frühere selbständige Blätter nicht zeigen. So werden Adam und Eva im Galopp aus dem Paradies gejagt; Eva jammert mit wahrer Bühnengeste über den Tod Abels.

Lucas sticht durchgehends in nicht kleinem Format und seltsamerweise sind gerade seine größten Blätter eigent-

lich die besten. Da kommt ihm eben zu gute, daß er nicht bloß einseitiger Kupferstecher, sondern gereifter Künstler ist und treffliche Kompositionen entwirft. Ein solches Blatt ist das Sündenleben der Magdalena; noch schöner ist das große »Ecce Homo«. Mit feinem Sinn für dramatische Situation wählte er den Augenblick: — »Da schrie der ganze Haufe, und sprach: Hinweg mit diesem, und gieb uns Barabbam los!« Vorne unten ist der erregte Haufe, der mit Händeheben und Rufen seinen Willen kundgibt; oben auf der Terasse ist Christus ausgestellt neben dem vermittelnden Platus, und



EMISIT DEVS HOMINEN EX HORTIS DELICATISSIMIS
AD COLENDAM HUMV.

Etienne Delaune: Adam und Eva.

das Ganze ist abgegrenzt von einer reichen Architektur, die zwar ein wenig coulissenhaft wirkt aber perspektivisch vortrefflich gezeichnet ist. Die Komposition ist übersichtlich und die vielen Nebenpersonen zerstreuen die Wirkung nicht, sondern statten das Bild nur mit einer großen Zahl von feinbeobachteten realistischen Einzelheiten aus, so daß man sagen muß, so hätte die Scene ausgesehen, hätte sie etwa 1520 in Holland stattgefunden.

Auch hier aber ist es nur Licht und Schatten, die uns Lucas bietet, wie in einer Zeichnung, nicht der Eindruck von Farbe, wie in einem Gemälde. Selbst bei seinen technisch noch vollendeteren kleinen Ornamentstichen und Genre-

scenen, wie die alten Musikanten, besonders aber die Milchmagd, trifft diese Kritik zu. Dieses letztgenannte Blatt ist ein ausnehmend ansprechendes Bildchen aus dem holländischen Leben, in zarter Technik ausgeführt, bei dem es auch Lucas besser als gewöhnlich gelungen ist, den passenden Gesichtsausdruck zu finden. Dieses fällt ihm sonst schwer und wenn



Androuet du Cerceau: Vase.

es ihm ab und zu, in einigen Josephsbildern, in David und Saul, gelingt, so ist das mehr Sache des Zufalls.

Gleich Dürer hat Lucas von Leyden eigentlich keine Schüler gebildet, obwohl viele Künstler unter seinem Einfluß stehen und nach ihm kopieren. Solch ein Meister ist Allaert Claesz, der aber besonders den deutschen Kleinmeistern ähnelt und sie kopiert. Er ist eine unselbständige Natur wie etwa Bink, und hat keinen eigenen Kunstcharakter. Viel selbständiger und ein vorzügliches holländisches Gegenstück zu den Kleinmeistern ist Dirk van Staar, der ganz in ihrer

Weise arbeitet und auch viel radiert. Er hat eine Eigentümlichkeit, die sonst in der ganzen Kunst fast nicht zu treffen ist, der wir aber sehr gerne überall begegnet wären. Er setzt nämlich auf seine Blätter nicht nur die Jahreszahl, sondern oft auch den Tag an dem sie fertig wurden.

Im Anfang ebenfalls ganz kleinmeisterlich treten uns

die Gebrüder Anton, Jan, und Hieronymus Wierix entgegen. Sie haben alle, als Knaben noch, aufsergewöhnlich gute, beinahe täuschende Kopien nach Beham, Dürer usw. angefertigt, und bei dieser Arbeit sich eine zarte sorgfältige Technik erworben. Nachher betrieben sie aber die Massproduktion und verloren ihre guten Eigenschaften, wie sie auch in eine Zeit ragen in der der künstlerische Geschmack gesunken war. Ihre zahllosen Andachtsbilder wurden von



Monogrammist J G: Raufende Lehrlinge.

der Geistlichkeit an allen Enden der Welt vertrieben, haben nichts spezifisches, eigenartiges mehr, und fallen in die Schablone, die für die Heiligtumsanbieter der untersten Klassen berechnet ist. Dem Andachts-Standpunkt ist der künstlerische gewichen. Vereinzelt finden sich aber auch unter ihren Arbeiten treffliche Stücke, so z. B. das Bildnis des Henri III. Trotz seiner Gröfse ist die zarte Stichweise beibehalten und wirkt dennoch nicht ängstlich. Im Bildnis haben überhaupt die Gebrüder ihr Bestes geleistet.

Das kann man mit gleichem Recht von einer anderen Stecherfamilie Hollands, den de Passe sagen, die drei Generationen von Künstlern aufweist, unter denen sich auch eine Frau, Magdalena de Passe, hervorthut. Wie bei den Wierix kann man die Werke der einzelnen Künstler dieser Familie nicht gut von einander unterscheiden, wenn nur der Familien-



Lucas von Leyden: Die Verstossung aus dem Paradies.

Name oder -Monogramm auf den Blättern stehen. Ihre Bildnisse in Runden und Medaillen, meist geringen Umfangs, so daß die Köpfe etwa 4 cm messen, sind mit großer Liebe und wirkungsvoll gestochen. Viele interessante Personen befinden sich darunter; zu manchem historischen Werk wären sie eine reizende künstlerische Beigabe. Ferner haben sie

im Ornament Gutes geleistet, namentlich in Umrahmungen zu Figurendarstellungen. Auch von einer dritten Stecherfamilie den Th. und P. Galle gilt das, die ebenfalls im Bildnis viel geleistet haben.

*

*

*

So sehr man auch Schönes und Interessantes im nord-



Lucas von Leyden: Kaiser Maximilian I.

ischen Kupferstich des 15. Jahrhunderts finden mag, so muß man ihn doch stets noch als ein Vorstadium betrachten, alle Vorzüge die er bietet, finden wir in jeglicher Hinsicht von den Werken der Meister des 16. Jahrhunderts übertroffen. Waren es schon damals zum Teil wirklich originelle und geniale Künstler, die sich dem Stich widmeten, so gilt das in noch

höherem Masse von einem Dürer, einem Lucas von Leyden und von vielen ihrer Nachfolger. Hatten jene die Eigenart der Technik schon völlig erkannt, so gelang es doch diesen, sie noch besser herauszubringen. Betreffs des Inhalts, der Zeichnung und der Ausführung sticht einem der Fortschritt, ja der bedeutende Fortschritt sogleich ins Auge.

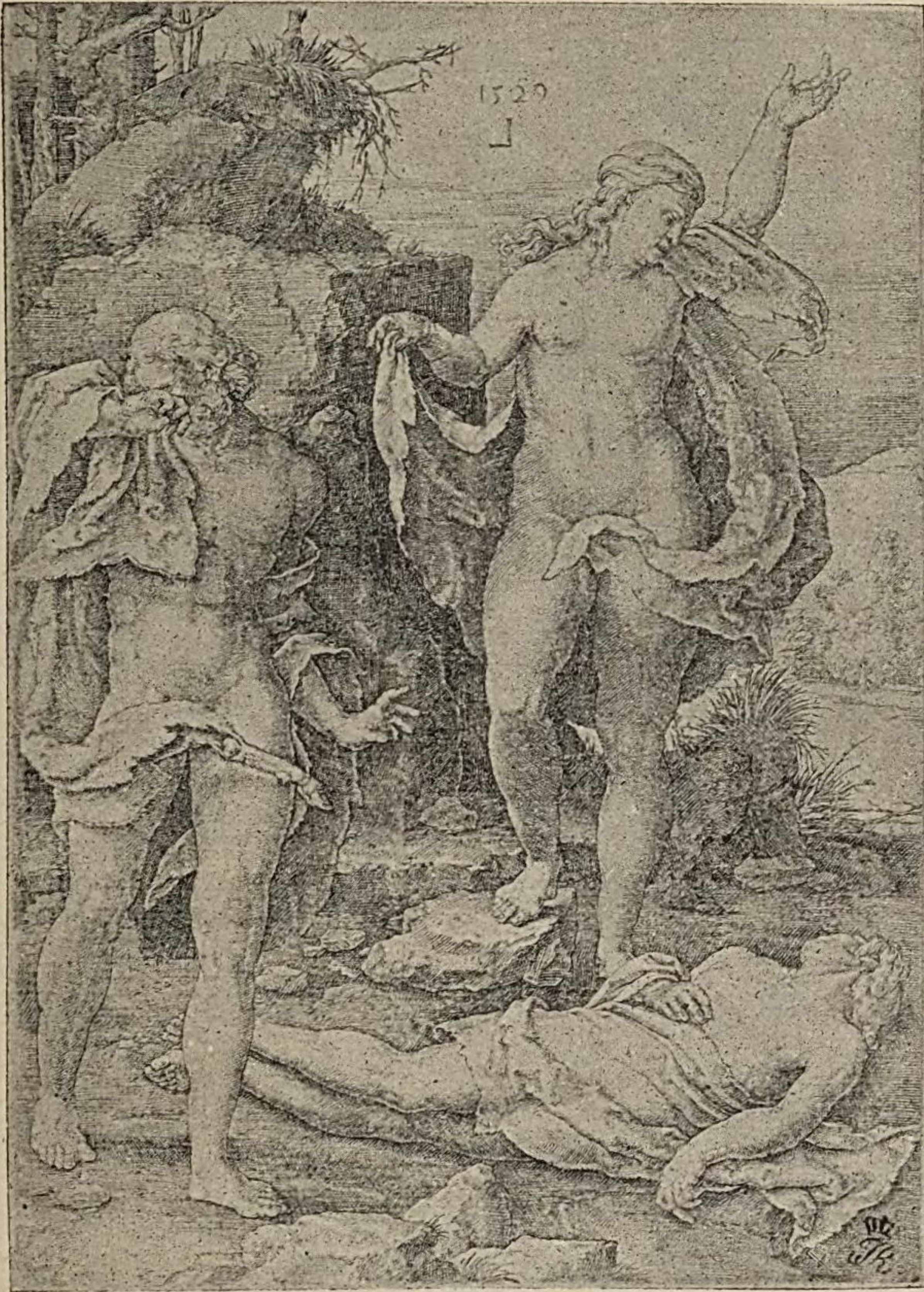
Kann man dasselbe vom italienischen Stich sagen? Jedenfalls besteht hier die Möglichkeit zweier verschiedener



Lucas von Leyden: Pyramus und Thisbe.

Meinungen und mancher wird urteilen, daß der Kupferstich in Italien sich technisch wohl etwas vervollkommnet hat, daß er aber, künstlerisch genommen, früher interessanter war. Einstens waren es Männer wie Botticelli, Pollajuolo, Mantegna, die den Kupferstich übten. Jetzt verhalten sich die großen Künstler ablehnend; Raffael, Tizian, Michelangelo Correggio und wie die anderen Spitzen einer jeden Richtung heißen, haben nicht selbst in Kupfer gestochen. Die un-

mittelbare künstlerische Kraft und Frische die ehemals den Stichen eigen waren, weil sie aus der Hand vielseitiger, gebildeter Künstler kamen, fällt uns nicht länger auf. Vom Anfang des Cinquecento an ist der Kupferstich Italiens im wesentlichen ein Handwerk, das nur einseitig geübte Jünger betreiben, nicht aber das geistvolle, freie Spiel der großen



Lucas von Leyden: Adam und Eva beweinen den Tod Abels.

Meister selbst, nicht eine Kunst an und für sich. Dafs nun trotzdem so viele Leute, vielleicht die Mehrzahl, sich besonders am italienischen Kupferstich erfreuen, ihn unendlich preisen und selbst dem nordischen vorziehen, liegt an dem Umstand, dafs sie wie gewöhnlich nur für das Dargestellte, den Gegenstand, ein Auge haben, nicht aber für die eigent-

liche Kunst, die Darstellungsweise. Da die Mehrzahl des Volkes auch heute noch unter dem Banne rafaelischer Kunst steht, so findet sie hier ihre Rechnung, denn der italienische Stich des 16. Jahrhunderts spricht zunächst fast nur von Rafael.

Unser Rafaelgötzendienst ist hauptsächlich durch die schöne Litteratur großgezogen. Wie mit der Zeit unser



Lucas von Leyden: Die Heimsuchung.

Empfinden anders wurde als das des Urbinaten, wie er uns infolgedessen eigentlich fremd wurde, haben es die Ästhetiker so geschickt gedreht, daß wir dieses Fremde, Unverständliche nun auffassen als das Verklärte, das Ideale, welches über der alltäglichen Natur, wie wir sie kennen, er-

haben steht. Von diesem Unverständlichen hat aber die Kupferstichkunst nach Rafael noch weit mehr, als die Bilder von Rafael selbst, und diesem Umstand verdankt sie manchen ihrer Anhänger.



Marc-Anton Raimondi: Lucretia.

Von ihren Vorgängern bekamen die Kupferstecher des 16. Jahrhunderts in Italien den Mut für das große Format, den Sinn für eine große Gesamtwirkung, als Erbteil überliefert. Ihre Kunst ist eine rein ästhetische, die nie erzählt

um des Erzählens Willen, die daher mit dem Detail sich nicht einläßt und den Hang nach einem theoretischen Wesentlichen im Gegensatz zu dem alltäglichen Zufälligen zeigt. Auf einem Sündenfall bringt Raimondi im Hintergrund Häuser an. Daraus erkennen wir, daß es dem Meister nur darauf ankam, zwei nackte Körper darzustellen; daß er eine



Marc-Anton Raimondi: Rafael.

Bibelstelle illustriert, vergiftet er darüber ganz, sonst würde er nicht das Paradies mit Gebäuden ausgestattet haben. Etwa die Hälfte aller Darstellungen sind mythologischen Inhalts oder führen wenigstens Gestalten aus der antiken Götter- und Halbgötterwelt vor Augen. Das ist die Folge davon, daß man jetzt als fast einzig interessantes künstlerisches Problem die

Darstellung des menschlichen nackten Körpers betrachtete, und zwar nicht vom malerischen Standpunkt aus als denjenigen Gegenstand, der die Sonnenstrahlen in den zartesten Abstufungen zurückwirft, sondern vom anatomischen Standpunkt aus, als denjenigen Gegenstand, der am reichsten eine endlose Fülle



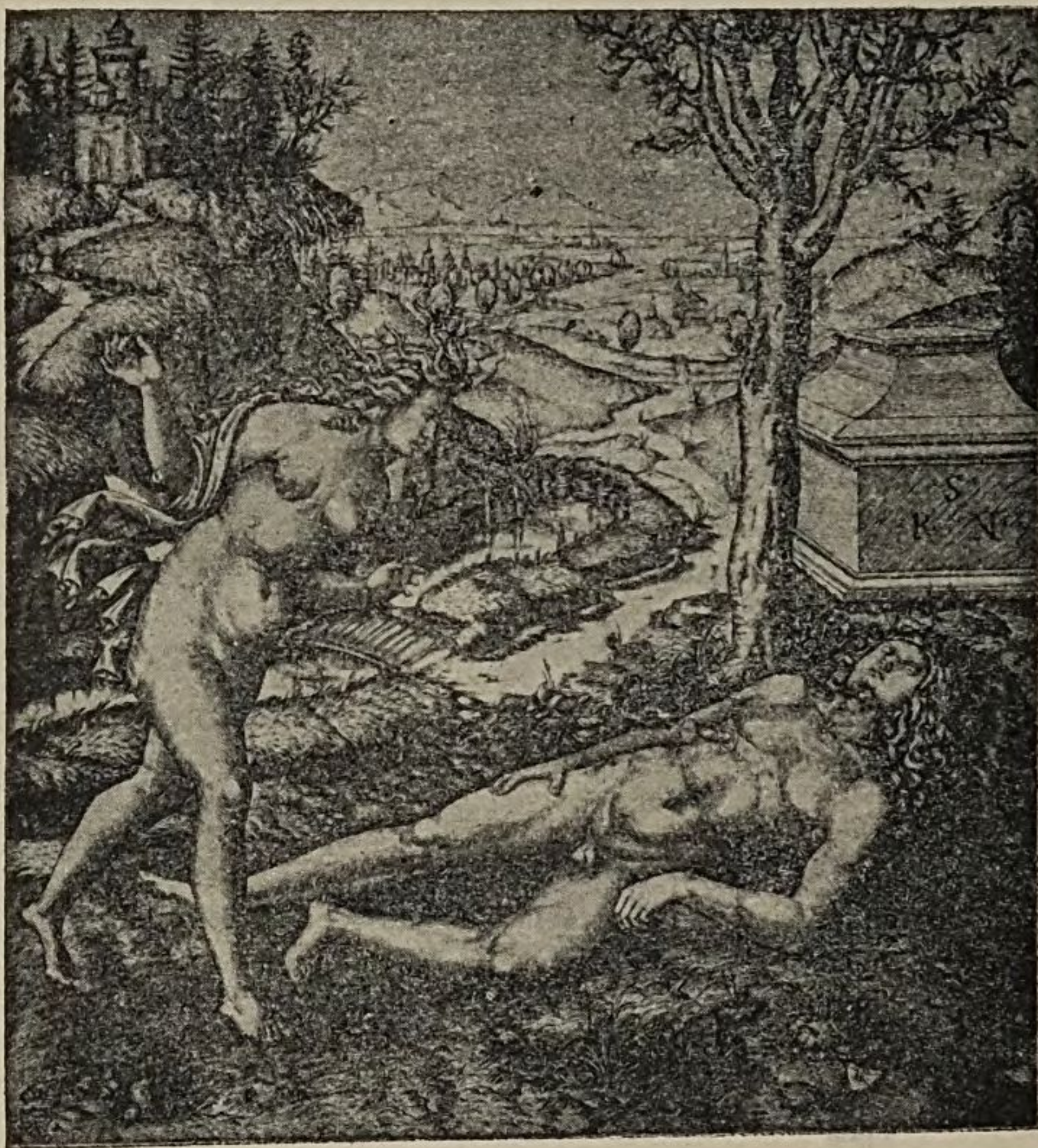
Marc-Anton Raimondi: Triumph der Galathea.

von Formen, von Bewegungsmotiven zeigt. Nun mögen ja Götter und Helden nackt herumgelaufen sein, es wird wenigstens allgemein angenommen; also hatten die Künstler hierbei freie Hand.

Schon bei der christlichen Kunst waren sie eingengter, und diese paßte ihnen deshalb nicht mehr so recht; doch

halfen sie sich oft dadurch, daß sie auch auf biblischen Bildern das Nackte ganz willkürlich anbrachten. Vollends die Gegenwart war nichts für sie, denn in dem Italien des Cinquecento lief man allerdings nicht unbekleidet herum, wenigstens nicht allgemein. Daher fehlt dem italienischen Stich dieser Zeit der kulturgeschichtliche Wert, den der nordische in so hohem Maße besitzt.

Außer diesem künstlerischen Gesichtspunkt, — dem Trieb zur Darstellung des Nackten — führte sie noch ein anderer zur Antike. Die Gesellschaft Italiens war im Cinque-



Marc-Anton Raimondi: Pyramus und Thisbe.

cento eine ziemlich unsaubere. Wenn man im Norden nun auch nicht gerade bloß die allergewählteste Sprache führte und tadellose Sitten besaß, so hatte man doch keinen Pietro Aretino, keinen Cardinal Bibiena, keine Frau des Typus «Lucrezia Borgia» zu verzeichnen. Es besteht der Unterschied zwischen ungeschlachtetem Wesen und Raffiniertheit. Zur Anwendung dieser bot ja die Mythologie ausgiebige Gelegenheit, vollends diejenige, die erst die spätere Antike breit ausgearbeitet hat, und man muß gestehen, die Italiener haben sich diese Gelegenheit nicht entgehen lassen.

Von ihren Vorfahren ererbten diese Stecher nun auch noch etwas Technisches, nämlich den langen geraden Parallelstrich der Schattierung. Wir sahen oben, daß die früheren Meister fast nur diese einfache Strichlage anwenden. Jetzt lernt man hierzu die durchgebildete Kreuzschraffierung kennen, aber die erste Schattenlage liegt oft noch so wie früher, in einer Richtung streng parallel und geradlinig, nicht sich der Form des Körpers anschmiegend. Die Kreuzlagentechnik lernte man vom Norden. Dort war sie, wie wir sahen, im kleinen Format ausgeübt worden. Man übertrug sie ziemlich unverändert in's Große. Dabei ging selbstverständlich vieles von der Wirkung verloren. Je größer ein Gegenstand ist, desto schärfer vermag das Auge seine einzelnen Teile zu erkennen. Das Strichelchen, das im kleinen Format genügt, um unserm Auge die Form anzudeuten, es zur Weiterbildung anzuregen, erscheint lückenhaft und ausdruckslos, wenn wir es unter einem starken Vergrößerungsglas ansehen. Die meisten der italienischen Stiche des Cinquecento schauen aus, als wären sie kleine durch ein Vergrößerungsglas gesehene Arbeiten. Die Modellierung kommt nicht gut heraus, die ganze Darstellung ist unstofflich und farblos. Man hat einmal von dem »epischen Grabstichel« dieser Schule gesprochen. Der Ausdruck ist vorzüglich gewählt. Es herrscht ein großer Stil in den Werken, und ihr Äußeres ist ein wenig ruhig, eintönig, wie die äußere Form der großen epischen Gedichte. Von einem dramatischen Aufblitzen, — einer so virtuos modellierten Stelle, daß wir sie greifen zu



Marc-Anton Raimondi:
Die heil. Margaretha.

sehen. Die meisten der italienischen Stiche des Cinquecento schauen aus, als wären sie kleine durch ein Vergrößerungsglas gesehene Arbeiten. Die Modellierung kommt nicht gut heraus, die ganze Darstellung ist unstofflich und farblos. Man hat einmal von dem »epischen Grabstichel« dieser Schule gesprochen. Der Ausdruck ist vorzüglich gewählt. Es herrscht ein großer Stil in den Werken, und ihr Äußeres ist ein wenig ruhig, eintönig, wie die äußere Form der großen epischen Gedichte. Von einem dramatischen Aufblitzen, — einer so virtuos modellierten Stelle, daß wir sie greifen zu

können glauben, oder einem so stofflich behandelten Stückchen, daß wir Farbe zu sehen meinen, — ist keine Rede.

Dafür gibt es verschiedene Erklärungen. Zuerst die schon angedeutete, daß die Italiener ihre Schattenlagen zu geradlinig halten und sie nicht den Formen des Gegenstands folgen lassen. Sodann sind ihre Werke zumeist nicht unmittelbar nach Bildwerken gemacht (wodurch die Künstler von selbst darauf geleitet worden wären, das plastische Modellieren herauszuarbeiten), auch nicht unmittelbar nach Gemälden (was sie dazu geführt hätte, größerer Farbigkeit nachzustreben), sondern nach einfarbigen Zeichnungen. Rafael gab Marc-Anton Entwürfe und Skizzen zu seinen Bildern, manchmal auch Zeichnungen, die gar nicht einmal Vorstudien zu einem Gemälde waren, und nach diesen Vorlagen arbeitete der Stecher. Er bringt auch nur die Wirkung von hell und dunkel hervor, wie sie der Kreide- oder Stiftzeichnung innewohnt. Eine eigentliche Modellierung gelingt ihm nicht: eine wirkliche Stofflichkeit kann man nur erreichen, wenn man nach Gegenständen in ihren wahren Farben (also Gemälden oder gleich nach der Natur selbst) arbeitet, nicht nach eintönigen Zeichnungen. — Endlich vermissen wir in der betrachteten Epoche die vollkommene Hingabe an die Arbeit, die künstlerische Sorgfalt. Die Meister stechen in der Mehrzahl recht schnell und nachlässig. Das ist gar nicht anders möglich. Haben doch diese Künstler ebensoviel hervorgebracht wie die Kleinmeister, und ihre Platten sind zwanzigmal so umfangreich. Da mußte geschwinder und weniger sorgfältig gearbeitet werden.

Aus allem Gesagten ergibt sich, daß wir, wenn wir uns für den Kupferstich nur als solchen interessieren, vom italienischen 16. Jahrhundert nicht in hohem Maße befriedigt werden, schon deshalb, weil wir ihn ganz unselbständig im Dienste der Maler sehen. Doch hat er viele Eigenschaften, die ihn uns wert machen, sobald wir über den Kupferstich hinaus uns an der Kunst im allgemeinen erfreuen wollen. Auch er ist erfüllt von dem stilisierten Schönheitsgefühl der Renaissance, das im Geiste des Griechischen empfunden ist. Auch er zeigt uns namentlich im menschlichen Körper eine

Formgebung, die ja den schönen Zweck hat, ein tieferliegendes Wesentliches aus dem Zufälligen zu abstrahieren, bei der nur die Gefahr der Verflachung droht. Endlich verdanken wir diesem Kupferstich die Kenntnis manches schönen Werks der großen Meister, Bild und Zeichnung, von dem wir sonst keine Kunde hätten.

Marc Anton Raimondi — kurzweg Marcanton genannt, wie wir ja von Buonarrotti stets als Michelangelo sprechen — ist der erste und bei weitem größte Meister der zu betrachtenden Schule. Obwohl wir so wenig Genaues über ihn wissen, z. B. weder sein Geburts- noch Todesjahr, so gibt es doch eine Menge von ihm zu erzählen. Er stammte aus der Umgegend von Bologna, und trat bei dem guten alten Meister Francia in die Lehre. Dort lernte er die Goldschmiedtechnik, niellierte und ging allmählich zum Stechen über. Er hat einiges nach älteren Meistern kopiert; seine frühesten Arbeiten, die ja noch um 1500 fallen mögen, zeigen ganz die einfache Schattierungsweise des italienischen Kupferstichs des 15. Jahrhunderts. Die Gestalten sind aber geistiges Eigentum des Francia; das erkennt man besonders deutlich an einem kleineren Parisurteil. Technisch viel weiter schon ist der Stich Raimondis, der das früheste Datum, 1505, trägt und den Tod Pyramus' und Thisbes darstellt; doch an und für sich läßt auch er viel zu wünschen übrig. Bald muß der Künstler nun aber Dürers Werke gesehen haben und er fängt an, die Landschaften daraus oder auch ganze Blätter (wie vor ihm schon Robetta und Campagnola) zu kopieren. Eine solche Kopie trägt die Jahreszahl 1506 und den Buchstaben A, der April oder August bedeuten muß. Im Oktober eben dieses Jahres war Dürer selbst in Bologna und mag ihn Marcanton da gesehen haben. Der junge Stecher reiste dann nach Venedig. Die Sage geht, daß er dort auf dem Markusplatz Dürers Holzschnittfolgen sah, seinen letzten Heller dafür ausgab und sie nun — fälschte.

Als Dürer auf einmal Kupferstichkopien nach seinen Holzschnittblättern der Marienfolge im Handel antraf, die so genau waren, daß sie selbst Dürers Monogramm trugen, war das dem deutschen Meister doch zu arg, und er soll sich mit

Erfolg bei der venetianischen Behörde beschwert haben. Jedenfalls hat Raimondi bei einer zweiten Kopienfolge, der kleinen Holzschnittpassion, die er später herausgab, Dürers Monogramm weggelassen. Es ist seltsam, daß er es unternahm, diese Holzschnitte im Kupferstich wiederzugeben, denn eigentlich ist es doch nicht Sache der einen Technik, das in der anderen Gebotene wiederzugeben; jede besitzt ihre eigenen Ausdrucksfähigkeiten. Jedenfalls hat ihm auch diese Arbeit, sowie die Bekanntschaft mit Stichen Dürers, dazu gedient, eine größere Fähigkeit im Modellieren zu erwerben, seiner Technik neue Mittel und Wege zu weisen.

Von Venedig geht er nach Rom, wo er 1510 eintrifft und sich sogleich mit Rafael verbindet. Er mag sogar eine Zeitlang mit Rafael zusammen gehaust haben. Der Meister nimmt seine Thätigkeit ganz in Beschlag. In den zehn Jahren bis zu Rafaels Tod schafft er über siebenzig, meist große Platten nach dessen Zeichnungen. Gleich die erste Arbeit (allerdings auch eine der allerbesten), die Lucrezia, hatte Rafael entzückt, und er hieß den jungen Raimondi willkommen, der von nun an seinen künstlerischen Gedanken zu einer Verbreitung verhalf, die ihnen ihr Urheber selbst nicht hätte verleihen können. In manchen Fällen gab er ihm Skizzen zu stechen, die von den endgültigen Bildern vielfach abwichen; so z. B. die Poesie, der Parnass, die heilige Cäcilia und andere mehr. Dagegen waren Blätter wie das Parisurteil, wie der berühmte Kindermord, wohl überhaupt nur als Vorlage für den Stecher bestimmt, da wir kein Bild von der Hand Rafaels kennen, zu denen sie Studienblätter sein könnten. Daß diese Skizzen oft nur wenig andeuteten, läßt sich schließen aus den erhaltenen Studien Rafaels. Es würde auch erklären, warum die Blätter Raimondis eigentlich nicht viel mehr als die äußere Form, diese allerdings prächtig, wiedergeben. Die Körper in den Umrissen, die Stellungen und Bewegungen sind vorzüglich; betrachten wir aber die Modellierung der einzelnen Flächen, so ist sie oft ungenügend und mag meist erst vom Stecher hinzugefügt sein. Ein vermutliches Bildnis Rafaels (im Atelier sitzend) hat Raimondi gestochen. Dafür, daß der Meister Raimondi schätzte,

zeugt unter anderem der Umstand, daß er sein Bildnis auf dem Heliodorbild in den vatikanischen Stanzen anbrachte.

Als Rafael gestorben war, widmet Raimondi sein Können den Werken des Giulio Pippi (Romano), desjenigen Schülers Rafael's, der ihn seinerzeit erst dem Meister empfohlen hatte. Einige der Blätter nach Pippi stellen dar: Pan und Syrinx, Hercules und Antäus, Bacchus und Ariadne, u. s. w. Das bemerkenswerteste Ergebnis dieser Verbindung waren aber die berüchtigten «Stellungen» oder Götterliebschaften. Zu diesen zwanzig Blättern dichtete Aretino die passenden Verse und das Ganze war von einem solchen Grad der Unanständigkeit, daß Marc-Anton vom Papst Clemens VII. dafür in's Gefängnis geworfen wurde, welchem Schicksal sich Aretino und Pippi durch die Flucht nach Venedig und Bologna entzogen. Alle aufzutreibenden Exemplare der Folge wurden vernichtet. Wie schlimm diese Blätter gewesen sein müssen, ergibt sich schon einmal aus dem Umstand, daß sie heute nicht mehr zu finden sind, während doch z. B. die «freien» Folgen eines Ducerceau, eines Carracci, die ja auch das ihrige leisten, immerhin noch ab und zu zu treffen sind, wenn sie auch zu den großen Seltenheiten gehören. Öffentliche Sammlungen haben keinen Anstand genommen, die raimondischen Blätter, trotzdem sie einen so ungeheuren Sammlerwert haben, noch in unserem Jahrhundert zu vernichten. Nach einigen Monaten wurde Raimondi wieder freigelassen, besonders durch die Vermittelung des Cardinals Giulio de' Medici, des Aretino und Bandinellis. Er zeigte sich erkenntlich in dem er Aretinos Bildnis stach, eines seiner besten Blätter, sowie ein Martyrium S. Laurentii nach Bandinelli, bei dem er des Meisters Zeichenfehler, zu dessen großen Leidwesen, verbessert haben soll.

Jedoch, es folgten jetzt schlechte Zeiten und das Großartige seines ehemaligen Kunstbetriebs war ganz verschwunden. Bei der Plünderung Roms durch des Connetables spanische Horden soll Raimondi verwundet und gefangen genommen worden sein. Die Auslösung kostete ihm seine ganze Habe. Er zog sich 1527 zurück nach Bologna und mag dort bald darauf gestorben sein. Ob und was er dort noch geschaffen

hat, weiß man nicht. In dem aretinischen Lustspiel «La Cortegiana» sagt Flamminio in der achten Scene des dritten Akts, daß Marc-Anton zwar eine einzige Stichelführung genabt hätte, aber sein Schüler Caraglio käme ihm doch gleich, ja überträfe ihn. Also wird von Marc-Anton wie von einem schon einige Zeit Verstorbenen gesprochen. Das Lustspiel erschien im Jahre 1534.

Marc Anton Raimondi hatte eine wirkliche Stecher-
schule geleitet: an seinen im ganzen über dreihundert Stichen ist wahrscheinlich manches die Arbeit von Gehilfen. Zwei davon, Agostino de' Musi (nach seinem Geburtsort Veneziano genannt) und Marco Dente da Ravenna, stehen ihm am nächsten, so daß man in einem Verzeichnis seiner Werke gleich diejenigen dieser beiden Schüler als nicht immer leicht trennbar, eingeschaltet hat. Musi war schon gelernter Stecher, ehe er zu Raimondi kam: es existieren von ihm Kopien des alten und des jungen Hirten von Campagnola, sowie andere Jugendarbeiten mit venezianisch-deutschen Landschaften. Seine Blätter sind oft zu flüchtig. Er hat auch viele Ornamentstiche geliefert, und diese lassen es uns, deren Auge von den Kleinmeistern her verwöhnt ist, doppelt bedauern, daß er nur eine Vergrößerungsglas-Technik anstatt einer dem großen Format neu angepaßten verwendete. Hervorzuheben ist sein Bildnis Franz des I. Dente stach unter Anderem den Kindermord nach Bandinelli, der noch viel theatralischer als dessen Martyrium Laurentii (von Raimondi gestochen) ist und ebenfalls die pretentiöse Cou-lissenarchitektur zeigt. Beide Stecher folgen ziemlich genau den Fußstapfen Raimondis, haben aber augenscheinlich schneller gearbeitet und lassen den Mangel an Fleiß und Sorgfalt zu deutlich erkennen. Ihnen im ganzen ähnlich ist der schon einmal genannte Jacopo Caraglio.

Raimondi etwas ferner stehen Bonasone, Beatrizet, Enea Vico, obwohl sie entschieden von ihm beeinflusst sind. Beatrizet vernachlässigt die Zeichnung die eigentlich die starke Seite der Schule bildet, und da er auch keine stecherischen Vorzüge entwickelt, so sind seine Werke wenig ansprechend. Bonasone hat eine breite, derbe

Behandlung, die seinen Stichen etwas vom Aussehen der Radierung verleiht. In einer Folge, die die Schicksale der Juno erzählt, nähert er sich in Format und Stichweise den Deutschen, doch hier wird der Unterschied erst recht klar, und man sieht, der Italiener entbehrt des ausdauernden Fleißes, der die Technik ihm völlig unterwerfen würde. Es wird gemacht, so gut es eben geht. Enea Vico zeigte den bedeutendsten Maßstab in der Stichführung. Er schuf zum meist antike Darstellungen, dann aber auch Bauwerke Roms, sowie Bildnisse und Vasen. Überall begnügt man sich mit notdürftigen Angaben, die aber nicht den Charakter des flott Hingeworfenen tragen, denen man nur anmerkt, daß sich diese Künstler zu ordentlicher Ausarbeitung nicht die Mühe nahmen. Sie werden mit der Zeit immer oberflächlicher und bieten oft schon die rohe lieblose Behandlung, die uns an den Dutzendwerken des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts mißfällt.

In Mantua erhebt der Stich noch einmal auf kurze Dauer sein Haupt. Giovanni B. Scultor (früher Ghisi genannt) ist stecherisch ein Schüler Marc-Antons: daneben hat er einige Arbeiten hervorgebracht, in denen er sich mehr als andere Italiener den deutschen Kleinmeistern nähert. Seine Tochter Diana lernte von ihm und hat viel gestochen. Das, was den marcantonschen Werken ihren Hauptreiz verleiht, daß sie nach den Zeichnungen eines Künstlers wie Rafael gemacht sind, geht jetzt verloren, als nun die Werke der späteren Mantuaner und Parmenser Künstler zu Vorlagen genommen werden. Zu dieser Schule gehört auch Giorgio Ghisi, der uns noch am ehesten zeigt, daß er sich wirklich Mühe giebt und seine Arbeiten nicht nur hinschleudert. Ihm gelingt es auch mehr als seinen Vorgängern, eine plastische Rundung herauszuarbeiten, obwohl er von farbigem Eindruck, selbst in seinen Hauptwerken, z. B. den großen Sibyllen und Propheten nach Buonarrotti, nicht viel weiß.

Die Farbigkeit endlich erreicht Agostino Carracci, der erste umfassende Künstler, der sich wieder mit dem Stich abgiebt. Er ist zugleich auch auf lange Zeit hinaus der letzte bedeutende Vertreter in Italien. Es nähert sich die Zeit der

Schnellkunst, die Zeit eines Guido Reni, eines Luca «Fa Presto», und was Italien fortan Hervorragendes auf dem Kupfer leistet, fällt in das Gebiet der Radierung, nicht in dasjenige des mühsamen Stichts. Carracci beweist namentlich durch seine Bildnisse, daß er ein eigenartiger Künstler ist. In demjenigen des Tizian zeigt die Kleidung, wie in einem allegorischen Blatt nach Robusti die Rüstung des Mars, daß der Meister die stoffliche Wirkung herauszubringen versteht. Vorzüglich ist ein heiliger Hieronymus, von dem sich Probedrucke erhalten haben, die uns belehren, daß Carracci in der Weise Dürers vorwärts geht, d. h. die Platte nicht gleichmäÙig bearbeitet, sondern eine Fläche erst fertig stellte, ehe er die angrenzende in Angriff nahm. Carracci hat die Platte nur bis zu diesem Stand gebracht: fertig gestochen wurde sie nach seinem Tode. Es war mittlerweile der niederländische Stich neu aufgeblüht, und so werden einige von Carraccis Vorzügen auf diese Kunst zurückzuführen sein. Jedenfalls hat auch sein Anstofs dem italienischen Stich nicht viel geholfen, und er war im steten Sinken begriffen. So ist die Mehrzahl der Werke des fruchtbaren Villamena nur Dutzendware; technische Vorzüge haben sie nicht, und der Geschmack war allmählich auf jenen Standpunkt gesunken, wo man die reuigen Heiligen mit verdrehten Blicken und «gefrorenen» Thränen darstellte. — —

Villamena starb erst um 1622, und so wären wir demnach schon über die Zeitgrenze, die im Titel dieses Abschnittes steht, hinaus geeilt. Doch mag die Geschichte der Grabstichelkunst in einem Zug weiter folgen, da wir uns doch nicht streng an jene Überschrift halten können. Es gibt nämlich nur noch zwei große Gruppen, zwei Schulen, die den Stich in neue Bahnen leiten und ihm neue Seiten abgewinnen. Es sind in den Niederlanden die Schule, die in den Rubensstechern gipfelt, in Frankreich die große Schule der Bildnisstecher zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten. Was auÙerhalb dieser beiden Gruppen noch geleistet wird, ist zum Teil wohl recht gut, doch ist es immer nur eine Wiederholung dessen, was andere Künstler schon gesagt haben. Hat man sich vertraut gemacht mit den schon ange-

führten Künstlern sowie mit den Mitgliedern der beiden Schulen, an die wir eben treten wollen, so hat man jede Seite des Kupferstichs im engeren Sinne (d. h. der Grabsticheltechnik), wenn auch nicht jeden Vertreter derselben, kennen gelernt.

Heinrich Goltzius gehört selbst nicht zur Gruppe der Rubensstecher, er kommt zeitlich etwas früher zu stehen, aber er ist derjenige, der diese Gruppe möglich gemacht hat. Wenn wir bei jenen Künstlern die Technik bewundern, vermöge deren sie den stofflichen Charakter eines jeden Gegenstandes so gut hervorzuheben imstande sind, so ist diese Technik einfach von Goltzius übernommen. Er hatte in Cornelis Cort schon einen Vorläufer, der gleichfalls danach gestrebt hatte, das Zeichnerische, Eintönige des bisherigen Stichs zu heben, und der hierbei Erfolg hatte, wie ja schon einmal der Umstand bezeugt, daß Agostino Corraci, sein Schüler, eine Farbigkeit erreichte, was oben bemerkt wurde. In vollendeterem Grad besitzen Goltzius' Stiche diese Farbigkeit. Man hat ihn als den Erfinder der Stichelführung, die die einzelne Linie anschwellen und abnehmen läßt, betrachtet. Diese Behandlungsweise wird sich wohl allmählich und an verschiedenen Orten selbständig entwickelt haben: jedenfalls ist sie ein wichtiger Bestandteil der Kunst des Goltzius.

Sieht man den früheren, namentlich den nordischen Stich an, so bemerkt man, daß die Künstler bestrebt waren, die Linien ziemlich zart und sehr dicht aneinander zu halten. Die Strichlage der Schattierung folgt meist den Körperformen und wird nicht willkürlich gebogen. Die Kreuzlagen sind meist kurz und an allen Stellen des Blattes verschieden angelegt: es geht nicht ein einheitlicher Zug durch sie hindurch. Bei Goltzius' neuer Weise ändert sich das. Er arbeitet zunächst mit kräftigen breiten Linien, die nicht mehr so dicht aneinander gerückt werden. Die Linie wird in eigentümlicher Weise gebogen, sodaß sie eine selbständige Bedeutung gewinnt und sich nicht an die Körperformen schmiegt. Der tiefere Schattenton wird nicht durch Anhäufung der Linien, sondern durch Anschwellen der einzelnen Linien erzeugt.

Die Kreuzlage besitzt nichts Zufälliges wie früher, sondern wird nach einem bestimmten Prinzip sauber über die vorhergehende (bez. vorhergehenden) Lage geschnitten: sie setzt sich ziemlich lang fort, indem sie bei hellen Teilen entsprechend dünner wird. Die Überschneidung der verschiedenen Lagen ist streng regelmässig und bringt Parallelogramme, Rauten hervor. Alles in allem gewinnt die Linienführung an Bedeutung, da sie jetzt so kräftig ist, dass sie dem Auge in jedem Teilchen klar verfolgbar ist, während früher die angehäuften zarteren Linien oft nur als Ton wirkten.

Goltzius selbst fing nicht mit dieser neuen Weise an, sondern erinnert in seinen früheren Arbeiten noch ganz an Dürer und Lucas die er ja auch direkt nachahmte. Diese frühen Blätter sind oft recht hübsch, und wie deren Zeichnung, welche gewissenhaft das Einzelne der Natur studiert, noch ganz diejenige der besten Zeit des 16. Jahrhunderts ist, so zeigt auch die technische Ausarbeitung ganz die Sorgfalt der älteren Weise. Hierunter gehören die Blätter einer Passion, sowie die Blätter aus dem Jugendleben Christi. Es sind dies seine sogenannten sechs Meisterwerke, in denen er versucht die charakteristische Künstlerhand der sechs Meister, Rafael, Dürer, Lucas, Mazzuoli, da Ponte, und Barroccio wiederzugeben. Am besten gelingt es ihm bei der «Beschneidung», Dürer nachzuahmen. Trotz der Unterschiede in der Zeichnung sind die Blätter als Stiche sehr gleichmässig. Zum Teil frühe Arbeiten sind ferner viele treffliche Bildnisse — ein grosses des Henri IV. zeigt einen schönen Silberton — die alle noch nach der älteren Manier behandelt sind und vielfach sogar die Zartheit von Niellen besitzen. Da diese verkehrte Schrift tragen so werden sie wohl auch wie die Niellen, als Zierplatten auf Silber gestochen worden sein. Schon bei den Bildnissen stoßen wir öfters auf eine Stofflichkeit, die uns als etwas Neues erscheint. Diese Stofflichkeit und Farbigkeit herauszubringen gelingt ihm am vortrefflichsten in einer Reihe von Fahnenträgern und Soldaten. Auch hier ist noch nicht die neue breitlinige Stichmanier das Mittel. Die Halbtöne sind durch Punkte erzeugt, alle



verschiedenen Stellen des Blattes haben ihre eigene Behandlung und die Schattierungen gehen nicht, wie mit einem Strich, über die ganze Fläche hinweg. Das trifft erst bei Goltzius' späteren Sachen zu. Unglücklicherweise hatte sich unterdessen der künstlerische Geschmack verschlechtert. Er gehörte später als Zeichner zu den italienisierenden Manieristen,



Jan Muller: Der erste Schöpfungstag.

und es fällt uns schwer, über die störende Zeichnung hinwegzusehen, um den Vorzügen seiner Stichtechnik gerecht werden zu können. Er schuf nun viele mythologische Szenen, eine Folge von sehr hausbacken aussehenden Musen, bombastische römische Soldaten, einen fast komisch wirkenden Hercules, dann aber auch religiöse Bilder, so z. B. eine heilige Familie mit der Jahreszahl 1593.

Als Endurteil darf man sagen, daß Goltzius nicht der hervorragendste Vertreter der neuen Stichweise ist, und daß seine früheren Blätter, so wie sie in der Zeichnung vorzuziehen waren, auch technisch erfreulicher sind. Schon Goltzius' unmittelbare Schüler haben seine Manier besser gehandhabt als er. Auch seitdem hat mancher Meister, bis auf unsere Tage, den klassischen Linienstich in einer Weise geübt, die uns den angeblichen Erfinder desselben vergessen läßt.

Zu seinen Schülern gehören Matham, Muller, Saenredam, J. Collaert, de Gheyn und andere. J. Collaert ist ein minder bedeutender Kopist; auch Saenredam arbeitet meist nach Goltzius' Vorlagen und hat mit anderen Schülern zusammen viele größere Folgen, — zu Ovids Metamorphosen, dann Jahreszeiten, Sinne und dergleichen — gestochen, in einer Weise, die sich nicht oft über das Mittelmaß erhebt. De Gheyn's bekannteste Leistungen sind seine vorzüglichen Kopien nach Goltzius' trefflichen Fahnenträgern und Soldaten, die aber eigentlich noch besser als die Originale sind, wie überhaupt de Gheyn ein ganz ausgezeichneter Stecher ist. Selbständiger sind die anderen beiden genannten Meister, Matham und Muller. Sie zeigen in ihren besten Arbeiten einen glänzenden Vortrag, der Goltzius überflügelt. Sie wissen namentlich schimmernde Gegenstände vorzüglich wiederzugeben, achten überhaupt vornehmlich auf das Stoffliche, und erreichen oft eine Farbigkeit, die man dem einfachen Schwarzundweiß ihrer Mittel gar nicht zugetraut hätte.

Einige dieser Künstler haben wohl Blätter nach Rubens gestochen, doch gehörten sie nicht zu der Stechergruppe die dieser Meister unter seinen Augen, zur Verbreitung seiner Kunst, groß zog.

Rafaël hatte sich einen Künstler unterworfen, der sich zehn Jahre lang zum Interpreten seiner Kunst machte, und der durch seine Schüler eine noch weitere Verbreitung der rafaëlistischen Malerei bewirkte. Rubens ging noch planmäßiger zu Werke, indem er junge Leute um sich sammelte, sie von der Malerei zum Kupferstich führte und durch seine

Lehren, Anleitung und Persönlichkeit einen so großen Einfluß auf sie übte, daß diese Jünger alles, was sie gelernt hatten, dem Ruhme des Meisters opferten. Obwohl er selbst nur unerheblich auf Kupfer gearbeitet hat, und daher praktisch-technische Ratschläge wohl kaum erteilen konnte, so kann man doch von einer rubens'schen Kupferstichschule sprechen. Unter seiner direkten Aufsicht arbeiteten die Meister, er korrigierte ihnen die Probeabdrucke, von ihm hatten sie die Zeichnung, die Kunstanschauung überhaupt, erhalten. Seine Ratschläge bestanden wohl darin, daß er ihnen angab, wo eine künstlerische Wirkung noch nicht erreicht war, wenn er ihnen auch nicht die genauen Mittel angeben konnte um das Gewünschte zu erzielen, weil er selbst zu wenig praktische Erfahrung besaß.

Pieter Soutman trat wohl als Erster zu Rubens; er war aus Haarlem und 1580 geboren. Er hatte ungewöhnliches Malertalent, hat es aber nicht zur Geltung kommen lassen können, da Rubens ihn zum Stechen verleitete. Er soll der erste Künstler gewesen sein, der es versuchte, Stichel- und Radiernadelarbeiten zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. In der Zeichnung ist er nicht so sicher, für das Helldunkel hat er viel Sinn gehabt, und seine Blätter haben einen malerischen gleichmäßigen Ton. — Lucas Vorsterman, wahrscheinlich im selben Jahre wie Soutman geboren, ist ein Antwerpner Kind. Auch er war zuerst Malerschüler Rubens', ehe dieser ihn dazu bewog, den Pinsel mit dem Stichel zu vertauschen. Seine Zeichnung ist vortrefflich und doch läßt er die plastische Form nicht so stark hervortreten, als daß sie die malerische Helldunkelwirkung zerstören könnte. Er geht 1624 nach England, wo er acht Jahre lang für den Hof arbeitet, besonders Bildnisse nach Holbein und Van Dyck. — Sein Schüler und der besonders Bevorzugte von Rubens war Paul Pontius. — Schelte à Bolswert endlich soll 1586 an dem Ort geboren worden sein, dessen Namen er führt. Er verband eine saubere Technik mit glänzender Wirkung und doch auch kraftvollem Vortrag. Er ist in hohem Alter zu Antwerpen gestorben. — Diese drei Künstler, besonders die drei letztgenannten, sind die Verkünder par excellence der rubens'schen Kunst.

Bei einer Durchsicht ihrer Werke fällt einem unter anderem auf, daß sie die religiöse Malerei bevorzugten, und daß die mythologischen Bilder des Rubens nicht in gleicher Weise durch sie zur Verbreitung gelangten. Zu dem Vortrag, den sie von Goltzius gelernt hatten, und den man als «farbigen Stich» kennzeichnet, hatten sie noch etwas hinzugelernt. Die Radierung gelangte jetzt allmählich mehr zur Herrschaft, besonders in der nördlichen Hälfte der Niederlande. Sie ist ein unübertreffliches Mittel zur malerischen Wiedergabe, sie kann das «Helldunkel» in unnachahmlicher Weise abspiegeln und eignet sich für alle diejenigen Bilder, von denen man sagt, daß in ihnen eine «Stimmung» vorherrscht. Durch ihr Aufkommen wurde der Sinn für malerische Verschmelzung erstärkt; die Rubensstecher haben sich diesem Einfluß nicht entzogen und sie versuchen, das Helldunkel herauszuarbeiten. Das ist eigentlich ein Mißgriff. Die Grabsticheltechnik hat den Vorzug, daß sie die plastische Form betonen kann wie keine andere, daß sie glänzend vorträgt, so daß wir uns an dem brillanten, effektvollen Aussehen der Blätter erfreuen können. Die Radierung vermag das malerisch Verschwimmende hervorzuheben, ein Bild so darzustellen, als sähen wir es durch einen geheimnisvollen Schleier, der alle Farben, alle Schatten und Licht, in eine harmonische Nähe zu einander bringt. Das kann die Grabsticheltechnik mit ihrer bestimmten Linie nicht, es ist nicht ihr Gebiet. Die Rubensstecher versuchen es aber. Sie wollen die frischen Gegensätze des rubens'schen Kolorits stimmen und schwächen zunächst die hellen Teile ab. So sieht man das Carnat, den Himmel durch recht komplizierte Kreuzlagen angegeben, wo leichtere einfache Mittel genügend gewesen wären. Da diese Teile schon gedämpft sind, können die wirklichen tiefen Schatten nicht mehr von ihnen kräftig abstechen. Es geht so die Farbigeit verloren, und das Blatt macht einen zu wenig lebhaften, monotonen Eindruck für ein Werk, das eigentlich in der glänzenden Sticheltechnik gearbeitet ist.

Sehen wir nun die Werke dieser Meister durch, so begegnen uns alle die bekannten Bilder Rubens', die auf

Reisen an den verschiedenlichsten Orten solch einen großen Eindruck auf uns gemacht haben. St. Michael's Kampf und die prächtige Amazonen-Schlacht in München, das Franziskanermönchsbild in Köln, die Kreuzabnahme im Antwerpner Dom hat Vorsterman gestochen. Ferner vervielfältigte er die Zeichnungen nach antiken Kameen, nach Büsten und



Cornelis Visscher: Der Rattengiftverkäufer.

anderen Werken des Altertums, die Rubens in Italien mit Vorliebe studierte, sammelte und abzeichnete. Prachtvoll sind einige von Vorstermans Bildnissen, z. B. Philipp IV., der nicht den unruhigen, dunklen Gesamtton der Figurendarstellungen hat und kräftige, glänzende Gegensätze zwischen Licht und Schatten zeigt, daher farbig wirkt. Im Ganzen etwas glänzender als Vorsterman ist Pontius. Von ihm

besitzen wir die Nachbildung eines der großartigsten Gemälde des Rubens, des Kindermords in München; dann eine famose Kreuztragung, in der seine tüchtige Zeichnung sich bewährt, ein Pfingstfest, und eine vorzügliche Madonna auf einem Laubenthron, von Heiligen umgeben, als Thesenblatt verwendet, nebst vielen anderen mehr. Bolswert's Fischzug Petri zeigt besonders, was wir oben rügten, eine zu komplizierte Behandlung, die das ganze Blatt schon im voraus auf einen zu dunklen gleichmäßigen Ton stimmt. Besser ist eine Auferstehung und besonders eine heilige Catharina. Die Jesuitenheiligen, Loyola, Xaver u. s. w. sind recht langweilig. Ein Gebiet der rubens'schen Kunst, das uns heute so bezaubert, die zahlreichen Bildnisse seiner Frau, haben die Stecher nicht in Angriff genommen. Es ist ja verständlich, daß Rubens das Bild seiner Gattin nicht in jedermanns Händen wissen wollte. Ein anderes Gebiet, die Landschaftsmalerei, hat Bolswert gerade besonders gepflegt. Er lieferte fünf große und zahlreiche kleine Blätter dieser Art nach Rubens. Sie sind ihm aber nicht so gut gelungen, wie die Figurendarstellungen. Für die Landschaft ist eben die reine Radierung das vorzüglichste Mittel.

Was die Rubensstecher leisteten, faßt Cornelis Visscher, der Soutmans Schüler war, noch einmal zusammen. Sein Geburtsjahr, der Name seines Vaters, sind nicht bekannt, wie wir überhaupt wenig Genaueres über ihn wissen. Er war schwächlich und soll zu viel gearbeitet haben, was man wohl glauben mag, wenn man hört, daß er angeblich mit 29 Jahren gestorben ist und in dieser Lebenszeit schon 72 große Platten hergestellt hatte. Achtunddreißig hiervon sind allerdings die «*Principii Hollandiae*», eine Bildnisfolge die wenig ausgearbeitet ist, und auch keinen allzuhohen künstlerischen Wert besitzt. Andere seiner Bildnisse dagegen sind vorzüglich und er ist farbiger als die eigentlichen Rubensstecher, wie dies sich auch in seinem bekannten Rattenfänger zeigt. Er setzt ebenfalls Ätz — neben Sticharbeiten.

Neben Visscher war Jonas Suyderhoef wahrscheinlich auch ein Schüler des Pieter Soutman. Von Rubens' Bildern hat er das kleine jüngste Gericht und eine der Skizzen

dazu gestochen. Seine Bildnisse werden erdrückt von den reichen schweren Umrahmungen, den Fruchtkränzen, den allegorischen Figuren und dergleichen; doch ist das Sache der Vorlage, nur selten Zuthat des Stechers. Er zieht die Radierung zu Hülfe und beachtet überhaupt nicht eine strenge Linienführung. —

Rufen wir uns die Schar der niederländischen Stecher noch einmal in's Gedächtnis, so fallen uns drei ein, die wir neben den Genannten noch anführen müssen, obwohl wir es auf eine irgendwie vollständige Aufzählung gar nicht absehen können. Es sind das die Mitglieder der Familie Sadeler. Die Brüder Jan und Rafael sind Altersgenossen, von Goltzius, ihr Neffe Ägidius gehört zur Generation der Rubensstecher, und sie sind alle drei interessant wegen ihres kosmopolitischen Charakters. Ihre Darstellungen sind selten Werke eigener Erfindung, sie arbeiten vielmehr nach den Gemälden niederländischer und deutscher Manieristen wie Spranger, de Vos, Schwarz, Johann von Aachen u. s. w. Jan verläßt seine Vaterstadt Brüssel wo er das Stechen in der Manier der de Passe und Galle gelernt hat, um in der Pfalz und am bayrischen Hof sein Glück zu machen. Später zieht er nach Venedig. Unter seinen Werken ragen biblische Bilder nach de Vos, sowie humanistische Folgen der sieben freien Künste, Planeten u. s. w. hervor. Seine Bildnisse sind sehr gut, in der früheren, gefälligen und sorgfältigen Manier gestochen. Der jüngere Bruder Raphael folgte ihm im Amte des bayrischen Hofkupferstechers. Er ist aber viel geringer und seine endlosen Folgen der Anachoreten, der bayrischen Heiligen und Tugenden sind recht langweilig wenn man sie als Kunstwerke betrachtet. Der hervorragendste Künstler unter den dreien ist wohl Ägidius. Er ist ein vielseitiger Künstler, schließt sich aber am meisten an Bartholomäus Spranger an, mit dem er in Prag zur Verherrlichung des Kaisers Rudolf II. arbeitet. Verschiedene Staatsaktionen sowie Bildnisse dieses kunstliebenden Herrschers bilden einen wichtigen Bestandteil in dem Werk des Ägidius, der noch viele treffliche Eigenschaften der früheren Stichweise besitzt. Die Sadeler's entfremden sich zuletzt ihrem Vaterlande, was man bei den meisten niederländischen Stechern

der Zeit, ausgenommen den Rubensstechern, bemerken kann, von Lucas von Leyden bis in's 18. Jahrhundert. Nur die Radierer bleiben ihrer Heimat gewöhnlich treu.

Die letzte noch hervorzuhebende Gruppe von Grabstichelkünstlern, ist, wie wir schon sagten, die der Bildnisstecher zur Zeit Ludwigs XIV. Sie haben wohl das Schönste geleistet, was die Geschichte der Grabstichelmanier zu verzeichnen hat.

Ludwig XIV., der die Architektur so mächtig förderte, die dekorativen Künste und die Malerei aufblühen liefs, hat auch dem Kupferstich einen grofsen Dienst gethan, indem er ihn zur freien Kunst erhob. Bislang war er ein Zunftgewerbe gewesen. Alles, was Ludwig anregte, war, ja persönlicher Natur und mußte der Verbreitung seines Ruhmes dienen. Die Bauthätigkeit schmeichelte seiner Eitelkeit, die Malerei mußte mit Hülfe einer ausgedehnten Allegorie ihn verherrlichen, der Kupferstich endlich verbreitete den Glanz seiner Persönlichkeit, in Bildnissen, Staatsaktionen und Allegorien, oder den Pomp seiner Schöpfungen, indem er die Paläste und Gärten, welche auf seine Anregung hin entstanden, vervielfältigte.

Robert Nanteuil erblickte das Licht der Welt zu Rheims und war zum Advocaten bestimmt. Neben seinen Universitätsstudien betrieb er aber noch zwei Liebhabereien, das Dichten und das Kupferstechen. Dem ersteren hat er sich glücklicherweise nicht sehr oft hingegeben; das letztere hat ihm später zu einer Berühmtheit verholfen, die er in der Rechtswissenschaft wohl nicht erreicht hätte. Auf seinen Doctorthesen hatte er nach damaliger Gepflogenheit eine Umrahmung mit einer heiligen Familie angebracht, und diese selbst noch als Dilettant gestochen. Beides, Studien und Kunst, ja sogar die Dichtung, brachten ihn in seinen Kreisen zu hohem Ansehen, bis alles jäh abbrach, infolge des Umstands, dafs seine lockeren Sitten ihn in eine Skandalgeschichte verwickelten. Er entwich aus Rheims nach der Hauptstadt, und da gleichzeitig ein Unglück seinem Vater alles Vermögen raubte, sah er sich zur weiteren Unterstützung auf sich selbst angewiesen. Man erzählt, dafs er



Nanteuil: Bildnis des Pomponius de Bellieure.

einen ganz eigenartigen Weg eingeschlagen habe, um sich bekannt zu machen. Mit einer Kreidezeichnung in der Hand harrete er auf das Austreten der theologischen Studierenden aus der Sorbonne, folgte ihnen an das Gasthaus und suchte nach dem angeblichen Urbild der Kreidezeichnung, von dem er weder Namen noch sonst was wisse, bis auf die Tatsache, daß es ein theologischer Student sei. Die Zeichnung wanderte von Hand zu Hand: natürlich kannte niemand diesen angeblichen Studenten, aber einigen der jungen Leute gefiel die Zeichnung so, daß sie sich bei Nanteuil porträtieren ließen. So öffnete sich ihm eine Laufbahn, in der er so Großes leisten sollte, und die ihm auch so viel einbringen sollte, daß er seinem Vater die aufrichtigsten Beweise seiner Anhänglichkeit bieten konnte. Von Ludwig XIV. erhielt Nanteuil dann Titel, Pension und Geschenke, als das Wichtigste aber die «Freierklärung» des Kupferstichs durch das Edikt von Saint Jean-de-Luz im Jahre 1660. Die Stecher sollten ihre Kunst ausüben dürfen, ohne Zunfteinrichtungen, oder irgendwelchen Gesetzen außer denen, die ihnen ihr Genie setzte, unterworfen zu sein, heißt es darin. Nanteuil hat über zweihundert Bildnisse und an die zwanzig andere Darstellungen gestochen. Viele der Bildnisse sind lebensgroße Köpfe. Sie sind nach der Natur, oder aber nach Zeichnungen von Mignord, Champagne und anderen ausgeführt und führen uns Ludwig XIV. und seinen Hof vor. Den König hat er elf verschiedene Male abgebildet, den Minister Le Tellier zehn Mal, den großen Colbert sechs Mal, den Cardinal Mazarin gar vierzehnmal. Bei den weniger wirkungsvollen Bildnissen drückt er das Carnat durch einfache geschweifte zarte Strichlage aus. Bei den besten löst sich diese Lage in Reihen von ein halb bis ein Millimeter langen Strichelchen auf, mit welchen er wunderbar weich modellieren kann. Die Gewänder weisen einen Glanz und eine Farbigkeit auf, die selbst die Werke der niederländischen Schule weit hinter sich lassen. Der Hintergrund besteht meist in einem dunklen, dichten Carreé, obwohl auch oft dritte und vierte Strichlagen hinzutreten. Sein hervorragendes technisches Können steht nun im Dienste einer seltenen Meisterschaft im Zeichnen.



Masson: Bildnis des Brissacier.

Stets weiß er einen Kopf charakteristisch aufzufassen. Die Lebenstreue ist ihm Hauptsache und er bringt die Schielenden, die Gesichter mit Flecken und Warzen, so auf das Kupfer wie sie sind, läßt nichts weg, verschönert nichts. Daher kommt es, daß wir sein Werk durchblättern können, ohne uns zu ermüden, obwohl es nur Bildnisse, nicht verschiedenartige Darstellungen sind, die es enthält. Denn jeder Kopf ist individuell, jeder packend interessant: keine zwei sind nach ein und demselben Schema angefertigt.

Ebenso Vorzügliches leisten die Gebrüder François und Nicolas de Poilly, doch nur in wenigen Beispielen, denn sie lehrten viel, und namentlich ihre ausgedehnte Verlegerthätigkeit hielt sie davon ab, viele so mühsame und vollendete Arbeiten herzustellen.

Noch glänzender sind die Blätter des Antoine Masson der eine Leichtigkeit der Stichführung besaß, die gradezu unglaublich ist. Mit fabelhafter Sicherheit bringt er das ungemein schwierige Haar der gekräuselten Perrücken heraus: ja die Meisterschaft hierin führt ihn sogar zuweit und oft verwendet er auf diese Spielerei eine so glänzende Arbeit, daß sie zu sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Meisterlich gibt er die schönen Stickmuster, den Brokat auf den reichen Kleidungsstücken der Zeit wieder, wie überhaupt das Betonen des Stofflichen sein Element ist. Einen glänzenden Vortrag bei schillernden Stoffen erzeugt er durch Alternieren von breiten und dünnen Linien. Auch er zeigt die Behandlung des Carnats wie Nanteuil, wobei der Schatten in lauter kleine Strichelchen aufgelöst wird, und eine Kreuzlage verhältnismäßig selten vorkommt. Über seine technische Virtuosität vergißt er die Hauptsache, das Zeichnen nicht, und auch seine Bildnisse sind lebenswahr und individuell. Zu den schönsten gehören der Graf Harcourt, Brissacier, d' Ormesson, Turenne, bei denen der Kopf etwa ein Drittel Lebensgröße hat. Weniger gelungen sind einige der Frauenbildnisse, zu denen er allerdings oft erschreckend häßliche Modelle hatte. Den König Ludwig hatte er fünfmal abgebildet. Im ganzen stellte er einige sechzig Bildnisse her, sowie sechs religiöse Stiche unter denen ein schöner Christus



Edelinck: Ulrike Eleonore, Königin von Schweden.

mit den Jüngern zu Emmaus nach Titian, der hervorragendste ist. Von den Bildnissen waren mehrere zu Thesen gemacht, die zu dieser Zeit sehr oft künstlerisch ausgestattet wurden. Unterhalb eines Bildnisses oder einer allegorischen Darstellung wurde ein weißer Raum gelassen, auf dem die Betreffenden ihre Thesen in Typendruck setzten. Natürlich wurde ein und dasselbe Blatt zu verschiedenen Gelegenheiten mit verschiedenem Text gedruckt.

Der Jüngste unter den großen Portraitstechern Ludwigs XIV. ist Gérard Edelinck. Er hat des Königs Bildnis, außer auf vielen Medaillen, dreizehn Mal gestochen: Sein ganzes Werk beläuft sich auf annähernd vierhundert Platten. Edelinck war ein geborener Antwerpener, hatte in seinem Heimatsland das Stechen von Galle gelernt, als er auf des Ministers Colberts Veranlassung nach Paris kam und sich unter den Poillys weiter bildete. Im Gegensatz zu Nanteuil ließen Edelincks Sitten nicht das Geringste zu wünschen übrig. Er glänzte nicht wie jener in hoher und niedrigster Gesellschaft, sondern lebte zurückgezogen seiner Kunst, so daß er auch beinahe die doppelte Anzahl von Platten bearbeitete. Er hat auch ängstlicher, ausgefeilter und milder gestochen wie Nanteuil und Masson, und obwohl wir ihn ohne weiteres neben diese Spitzen der Kunst stellen müssen, so erscheint uns deren Werk doch ein wenig kräftiger gearbeitet. Neben seinen vielen trefflichen Bildnissen, die im wesentlichen den Charakter der Nanteuil'schen Weise tragen, hat er auch viel heilige Darstellungen gestochen. Unter diesen ist es die rafaelsche Heilige Familie im Louvre, womit er bald nach seiner Ankunft in Paris seinen Ruhm begründete. Noch mehr Erfolg hatte seine büßende Magdalena nach Lebrun. Der Maler hat mit mehr Sinn für theatralischen als dramatischen Effekt den Augenblick gewählt, in dem die Heilige, noch mit den prächtigen Zeichen ihres Sündenlebens angethan, zum ersten Mal von Reue überfallen wird und die Buße beschließt. Edelincks Wiedergabe ist virtuos gearbeitet und höchst wirkungsvoll, aber doch schon etwas zu glatt. Endlich gehört noch zu seinen Hauptwerken die Reiterschlacht nach Rubens' Zeich-

nung der Gruppe aus dem verlorenen Entwurf des Lionardo.

Ein Landsmann Edelincks, Pieter van Schuppen gehört ebenfalls zu den glänzenden Vertretern des französischen Bildnisstiches dieser Zeit. Er war Schüler des Nanteuil, und ein würdiger Schüler. Dafs diese grofsen



Morin: Antoine Vitre.

Stecher eine erhebliche Schar von tüchtigen Nachfolgern, mittelbar und unmittelbar heranzog, ist ja selbstverständlich.

Die genannten Meister von Nanteuil bis Schuppen hatten eigentlich schon zwei Vorläufer im Portraitstich; dafs

diese nicht zur Gruppe mitgerechnet werden, hat seinen Grund darin, daß beide abgeschlossene Erscheinungen sind, die keine Nachfolgerschaft haben, die also ihre Art nicht in den ebengenannten Meistern fortgesetzt finden. Es sind das Claude Mellan und Jean Morin, die übrigens gar nicht ausschließlich, wenn überhaupt vorwiegend Portraitstecher waren.

Mellan befließt sich einer eigentümlichen manirierten Stichführung. Er arbeitet nie mit Kreuzlage. Über die ganze Fläche läuft die breite, weitstehende, einfache Lage hin, die in bizarrer Weise gebogen und gedreht wird und bei tieferen Schatten breiter wird. Diese Linien treten vermöge ihrer Stärke so hervor, daß sie nicht dazu dienen, um eine Modellierung herzustellen, daß man vielmehr nur auf ihre manirierte Führung aufmerksam wird. Tiefe Schattenwirkung wird nicht erzeugt und die Blätter machen einen gebleichten Eindruck, oder erinnern an aufgeklebte Transparente. Das Ganze wirkt höchst unruhig, ähnlich etwa konzentrischen Kreisen die sich um ihre Achse zu drehen scheinen, wie Räder, wenn man sie leicht bewegt. Den Höhepunkt dieser manirierten Spielerei erreicht Claude Mellan in einem Christuskopf, der ein sogenannter Spiralstich ist. Mit einem einzigen sich windenden Strich, der von der Nasenspitze ausgeht, ist dieses geschmacklose Blatt hergestellt. Glücklicherweise hat er nicht immer sich solchen technischen Kunststückchen hingegeben, und einige seiner kleineren Blätter sind künstlerisch wertvoller. Da er neunzig Jahre alt wurde, hatte er viel Zeit zum Schaffen.

Ganz anders ist Jean Morin, ein Stecher, dessen Leistungen zu den künstlerischsten gehören, die wir besitzen. Er verbindet Radiernadel und Grabstichel in feiner Weise, um eine leuchtende malerische Kraft in seine Blätter zu spannen. Es ist, als hätte er, namentlich in den tiefen Schatten, die Platte erst bloß mit kurzen Strichen und Punkten bearbeitet, um dann Linienlagen darüber zu ziehen, die die früheren Arbeiten noch durchblicken lassen. Viele seiner Bildnisse, die alle im Mittelformat, etwa ein Viertel lebensgroß gehalten sind, sind nach Champagnes Zeichnung. Unter die besten gehören Königsbildnisse, Cardinal Mazarin

und Richelieu, Carlo Borromeo, August de Thou, Anton Vitré u. s. w. Unter seinen heiligen Darstellungen ist ein großes Ecce Homo hervorzuheben. Sodann hat er auch viele Landschaften gestochen, die aber an Bedeutung seinen Bildnissen weichen müssen, da ihnen diese leuchtende Kraft nicht inne wohnt, und sie zu eintönig erscheinen.

Neben diesen Bildniskünstlern arbeiteten noch zwei große Stecher in Frankreich, die sich jeder einem einzelnen Meister widmeten. Jean Pesne war selbst Maler. Als Stecher hat er unter anderem Landschaftsskizzen nach Campagnola in flüchtiger Weise festgehalten, dann aber fast ausschließlich die Werke des Nicolas Poussin auf's Kupfer gebracht. Als selbst schaffender Künstler konnte er sich nicht immer zu einer trockenen und getreuen Wiedergabe bequemen. Er arbeitet in sorgfältiger, jedoch ein wenig monotoner Weise nach diesem Meister die sieben Sakramente, den Triumph der Galathea u. s. w.

Der andere Stecher, Gerard Audran, schloß sich dem berühmten Hofmaler Ludwigs XIV., Lebrun, an. Lebruns Kunst war so recht nach dem Selbstverherrlichungswunsche des Königs geschaffen; in ihr wehte ein pathetischer theatralischer Zug, eine übertriebene Redeweise, die zu weit ausholt, — alles mit manchen technischen Vorzügen zur Geltung gebracht. Auch Audrans Nachbildungen steigen ins Ungeheuerliche, was ihr Format anbetrifft, gerade wie seine Vorlagen, die Alexanderschlachten und andere Werke Lebruns. Als Stecher ist Audran sehr zu rühmen, er hat das Stoffliche schön herausgebracht und benutzte den Stichel, um Vorherradiertes weicher wirken zu lassen. Er ist ein Glied der weitverbreiteten Stecherfamilie Audran, die der Kunst über zehn Jünger gestellt hat, von denen einige später noch Erwähnung finden werden. Gerard war zu Lyon geboren, lernte zu Paris, dann aber besonders zu Rom, wo er viele der klassischen Schöpfungen der italienischen Malerei stach. Auf Lebruns Anraten hatte Colbert dem jungen Künstler die Mittel zu einem fünfjährigen römischen Studienaufenthalt gewährt. Er widmete ihm deshalb jetzt den Stich eines Deckengemäldes nach Pietro Berrettini. Als er nach Paris

zurückgekehrt war, beauftragte ihn Colbert mit der Wiedergabe der Alexanderschlachten, eine Arbeit, die er innerhalb sechs Jahren zu Ende führte. Er stach dann nach Werken Lesueurs, Poussins, Mignards und anderen. Schöpferischer Künstler war er ja nicht, aber unter den reproduzierenden behauptet er vermöge seiner sicheren Zeichnung, seines trefflichen technischen Könnens eine hohe Stellung.

* *

Im siebzehnten Jahrhundert hat Frankreich den Stich gewissermaßen an sich gezogen. Es war ja seine große politische Blütezeit, und selbstverständlich konnte die Kunst nur dort schön gedeihen, wo sich Macht und Glanz und Reichtum zeigten. Das wird uns besonders klar, wenn wir uns nach Künstlern in dem armen, vom dreißigjährigen Krieg heimgesuchten Deutschland umsehen. Es giebt da kein Geld, keine Auftraggeber und Gönner großen Stils, und infolgedessen keine großen Künstler. Die Stecher mußten leben, das einzige, was bestellt wurde, waren Bildnisse, in deren Erzeugung eine äußerst rührige Thätigkeit sich bemerkbar macht. Aber es sind nicht reiche Fürsten, die den Auftrag geben; die Blätter sind klein und dürftig gearbeitet. Es muß bei einem Volk ein gewisser Grad von Wohlstand bestehen, ehe eine Kunst sich frei zur Höhe durcharbeiten kann. Wo er fehlt, kommen die Künstler über die Nahrungssorgen nicht aus dem Kleinlichen, Ängstlichen heraus. Die Familie der Küssell, die vielgliedrige der Kilian, sind solche Meister, deren Werk zum größten Teil aus schnell gearbeiteten Bildnissen besteht. Manches ist gut und für die Zeit sehr lobenswert; jedoch mit günstigen Zeitaltern verglichen, erscheint uns die ihre als eine unbedeutende Epoche der Grabstichelkunst. Das Beste ihrer Technik hatten diese Meister von Paris gelernt; auch einige Kniffe. So ahmte Küssell den Spiralstich Mellan's nach.

Das Bildnis ernährte die Künstler nicht ganz, und so bemächtigten sie sich der Buchillustration, da mittlerweile der Holzschnitt ganz eingeschlummert war. Hier ist des Meisters Mathaeus Merian und seiner Topographie zu gedenken. Diese Blätter haben großen historischen Wert, als

Kunstleistungen sind sie aber Werke vierten und fünften Ranges, denen man die Ungunst der Zeiten ansieht.

Was sonst in der Zeit in Deutschland geschaffen wird, braucht nicht einmal die Gewissenhaftigkeit zu vermerken, die es uns nicht erlaubte, die ebengenannten stillschweigend zu übergehen, obwohl wir eigentlich nur Platz für wirklich künstlerisch hervorragende Leistungen haben.

Fassen wir das Vorhergehende noch einmal kurz zusammen.

In Deutschland sind es Goldschmiede, die im fünfzehnten Jahrhundert den Kupferstich aus der Wiege heben. Die Kunst bleibt zunächst wesentlich in den Händen dieser Leute, die streng genommen Handwerker, keine großen künstlerischen Persönlichkeiten sind. Es ist erklärlich, daß sie gerade das Technische im Auge halten und diese Seite der Kunst schon völlig ausbilden, so daß der Kupferstich eine eigene Sprache zu sprechen lernt, ehe er große Gedanken zu äußern hat. Es ist auch natürlich, daß gerade diese vorzüglichen Handwerker eine Fülle von ornamentalen Motiven hervorbringen, daß sie nicht oft in höheren Sphären schweben, sondern von Anfang an in ihrer Kunst stets ein intimes Verhältnis zum wirklichen Leben bewahren. Doch nehmen auch sie ab und zu Anlauf zur Gestaltung eines Stils. Als Höhepunkt der einfach-naturalistischen Richtung mag der Meister des Hausbuches gelten, als Höhepunkt des Strebens nach einer Erfassung des Wesentlichen gegenüber dem Zufällig-Unbeständigen, des Strebens nach psychologischem Ausdruck der große Martin Schongauer, mit dem der deutsche Kupferstich zum ersten Mal einen genialen vielseitigen Künstler zu verzeichnen hat.

In Italien sind es auch Goldschmiede, die zuerst in Kupfergruben, doch ihre Tätigkeit beschränkt sich eigentlich auf die Erzeugung von Niellen. Bei diesem Betrieb ist die Platte, nicht der Papierabdruck, die Hauptsache, und er mündet nicht in den Kupferstich, sondern bleibt noch lange bestehen, nachdem der eigentliche Kupferstich schon sein Haupt erhoben. Diesen haben von Anfang an die größten Künstler, Botticelli, Pollajuolo, Mantegna unter ihren Schutz genommen.

Solche bedeutenden Geister hatten große Dinge zu sagen, und es ist verständlich, daß sie über der Fülle ihrer Gedanken nicht zu einer eigentlichen Durchbildung der Ausdrucksmittel gelangten. Ihre Technik ist zwar reizvoll, doch nicht spezifisch dem Kupferstich angepaßt und bleibt immer bei der Wirkung einer Federzeichnung etwa stehen. Bei ihren Werken interessiert uns nicht das fertige Blatt so sehr, wie die Persönlichkeit des Künstlers, die dahinter steckt, und die lernen wir als eine geistig hochgebildete kennen, die den Kunstsinn der Antike aufgenommen und gewürdigt hat, was im Norden fehlte. Die Künstler sind vollendete Zeichner und haben nichts von dem Ängstlichen, «Gotischen», an sich, das ihre nordischen Brüder an das kleine Format bindet.

Im darauf folgenden Jahrhundert erlernen die Italiener zwar vom Norden die technischen Mittel, die zu einer Weiterbildung des Kupferstichs notwendig waren, doch geben es plötzlich die großen Künstler auf, sich unmittelbar mit dem Kupferstich einzulassen, und die Vertreter sind eigentlich nur Handwerker, wenn auch zum Teil vorzügliche. Der Umstand, daß sie sich ganz in den Dienst von anderen Künstlern stellen und daß sie meist nach einfarbigen Zeichnungen arbeiten, verhindert sie daran, die neu erlernte Technik völlig auszubeuten und folgerichtig zu entwickeln. An Marc Anton Raimondi mußten wir die vornehme und sichere Zeichnung rühmen und das Verständnis für seine Vorbilder, die er mit Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt wiedergiebt, dagegen sehen wir schon seine unmittelbaren Schüler flüchtig und ohne Liebe ihre großen Platten herstellen, während den ihm etwas weiter Stehenden nicht einmal die Vorzüge einer guten Zeichnung zuzugestehen sind. Die Ghisi und Scultori in Mantua suchen den Stich zu heben, indem sie größere künstlerische Sorgfalt auf ihn verwenden. Doch hat der Anstoß keine große Wirkung, wie es auch nicht Agostino Carracci gelingt, den italienischen Stich zu heben, obwohl sich hier wieder ein wahrer Künstler des Stichs annimmt. Er ist unbedingt der hervorragendste italienische Stecher des sechszehnten Jahrhunderts und versteht es zuerst, eine stoffliche Wirkung zu erzielen, was er wohl niederländischen Lehren zu verdanken hat.

In Deutschland dagegen geht der Kupferstich aus den Händen der Handwerker in die der wahren Künstler über, und wir treffen in Albrecht Dürer einen der berufensten Vertreter aller Zeiten. Sein künstlerisches Können kommt im Stich und im Holzschnitt noch mehr zur Geltung als in der Malerei, und er ist es eigentlich erst, der dem Kupferstich zu einem ebenbürtigen Platze neben den Schwesterkünsten verhilft. Bei aller Gedankentiefe, die er seiner Kunst verleiht, verschmäht er es nicht, die grösste Sorgfalt auch auf ihre Außenseite zu verwenden und hatte eine technische Vollendung erreicht, die kaum zu übertreffen war, besonders wenn er im kleineren Mafsstabe arbeitete. Diese vollendete Technik im kleinen Format überlieferte er einer grossen Schar glücklicher und leichter Talente, die, was ihnen an geistiger Kraft mangelte, durch Übernahme einer gefälligen Formensprache aus der italienischen Kunst ersetzten. Die Beham, Pencz, Altdorfer u. s. w. waren nicht nur Stecher ersten Ranges, sondern gebildete Künstler, die wohl noch viel mehr Wertvolles auf dem Gebiete der Malerei geleistet hätten, wenn ihr Zeitalter der Entwicklung einer monumentalen Kunst günstiger gewesen wäre. Sie spiegeln das Aufleben der deutschen Gelehrtenwelt, des «Humanismus» wieder, der sich schon bei Dürer meldete. Wenn bei ihnen auch die Antike stark in den Darstellungskreis eintritt, so ist das Bezeichnendste desselben, nach wie vor, die treue Wiedergabe des alltäglichen Lebens. Wie auch früher ersetzen die Nordländer, was ihnen etwa an monumentalem Sinn abgeht, durch eine grosse Liebe für das Ornamentale, bei dem sie eine lebhaft Phantasie bekunden.

In Frankreich und in den Niederlanden besteht eine der deutschen ähnliche Entwicklung. Im letztgenannten Lande ist es Lucas van Leyden, der eine dem Dürer entsprechende Rolle einnimmt, obwohl wir ihn kaum für völlig gleichbedeutend erkennen dürfen. Dürer stand stets auf eigenen Füßen, während Lucas drei verschiedene Abhängigkeitsperioden durchlebte: des Deutschen eifriges Naturstudium machte ihn zu einem der hervorragendsten Zeichner aller Zeiten, während gerade die Zeichnung eine schwache Seite Lucas' war.

Noch zwei grofse Gruppen von Künstlern hat die Geschichte des Kupferstichs aufer den Genannten zu verzeichnen, ehe sie beanspruchen kann, alle wesentlichen Momente desselben berührt zu haben. Es sind der spätere niederländische Kupferstich und der französische, namentlich Bildnis-Stich, zur Zeit Ludwigs XIV. Was auferdem auftritt, mag wohl seine Bedeutung neben dem schon verzeichneten haben, bringt aber keine neuen Stufen in der Entwicklung der Kunst zur Schau. Es beschränkt sich auf vereinzelte Künstlererscheinungen, die nur das wiederholen, was andere auch gesagt haben, oder auf Künstlergruppen, deren Werk wir eher als einen der Malerei geleisteten Dienst betrachten (wie z. B. die Vervielfältigung der französischen Roccocokunst), denn als einen Dienst, den sie dem Kupferstich leisten.

Der spätere niederländische Stich fängt etwa mit Heinrich Goltzius an und führt die glänzende neue »farbige« Technik ein. Das Format wächst und mit ihm die Stärke der einzelnen Linien, die anschwellen und abnehmen, die mit grofser Regelmäßigkeit geführt werden und namentlich in den Kreuzlagen sauber und gleichmäfsig übereinanderschneiden. Hierdurch wird es ermöglicht, den Charakter des Stofflichen zu erreichen. Die Manier wird weitergebildet durch die reiche Schule, deren Urheber Rubens war, und die zu ihren besten Vertretern einen Vorsterman, Bolswert, Pontius, dann auch Muller und etwas später C. Visscher zählt. Die Wirkung ihrer Blätter beeinträchtigen die Rubensstecher ein wenig, indem sie einen zu dunklen Gesamtton wählen und komplizierte Kreuzlagenschatten anwenden, wo einfachere Mittel genügt hätten.

Auf der reichsten Grundlage ruht die Epoche der Stichkunst endlich, die zur Zeit Ludwigs XIV. in Frankreich eintrat, bei ihr hat die wirksamste materielle Unterstützung auch den künstlerischen Höhepunkt der Grabsticheltechnik gezeitigt. Bei den französischen Bildnisstechern bewundern wir eine tadellose Zeichnung, eine vornehme ungekünstelte Auffassung und eine technische Beherrschung, die früher nie erreicht, später vielleicht nie übertroffen wurde. Diese Kunst gilt auch fortan als klassische Zeit des Grabstichels, deren

Weise spätere Meister nachstreben und jene Vorbilder zu erreichen suchen, gerade wie spätere Maler die Heroen der italienischen Hochrenaissance nachahmen und zu erreichen suchen. Die Nanteuil, Masson und Edelinck, nebst der Schar ihrer Satelliten sind bei jenem Grad der Freiheit in der Grabstichelführung angelangt, über den man nicht hinaus kann. Ist noch gröfsere, glänzendere Farbigkeit zu erzielen, so mufs es mit noch anderen Mitteln versucht werden. Wer in der Manier dieser Meister arbeitet, wird sie nicht übertreffen können.



Die Radierung.

Das siebzehnte Jahrhundert.



uerst bei Dürer, dann aber noch öfters bei den späteren Meistern mag das Wort «Radierung» dem Leser aufgefallen sein, und er hat sich vielleicht gefragt, was das sei «die Radierung». Die Radierung ist eine andere Technik, mittelst derer Darstellungen auf das Kupfer gebracht werden. Sie nimmt die Hülfe der Natur in Anspruch, und beruht nicht ausschliesslich auf der Handthätigkeit des Menschen. An Stelle des mechanischen Vorgangs, des Eingrabens mit dem Stichel, wird auf chemischem Wege gearbeitet, und man läßt Säure in die Kupferplatte einfressen.

Die Büchsenmacher hatten schon Verzierungen auf ihre eisernen und stählernen Gewehre durch Einätzen gebracht. Von ihnen werden es die Kupferstecher übernommen haben. Wer zuerst die Technik angewendet hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Manche Leute hielten Dürer für den Erfinder: jedoch hat z. B. Urs Graf eine geätzte Platte, ein badendes Mädchen, schon im Jahre 1513, also etwas früher wie Dürer, hergestellt.

Das Material bei diesen Anfängen war Eisen und Stahl, (so z. B. auf dem Titel zu Burgkmair und Vogtherrs «Geschlechterbuch», dessen Platten vor 1545 hergestellt waren, «in Stahel zierlich geradiert»); die Linien sind breit: Feinheiten der Ausarbeitung fehlen. Diese Art Kunstschaffens wurde im grossen Massstab von den Augsburgern Daniel Hieronimus und Lambert Hopfer betrieben. Sie bringen eine sehr

grofse Anzahl von Blättern zustande, — die meisten recht umfangreich, — die zusammen eine umfassende Kopiensammlung bilden. Alles was ihnen in die Hände fällt, wird kopiert: Stiche und Holzschnitte der Italiener und der Deutschen, des 15. und des 16. Jahrhunderts. Nur wenig davon ist lobenswert, denn sie nehmen sich oft zart gearbeitete Stiche zur Vorlage, die sie in ihrer groben Technik ganz entstellt wiedergeben, und die sie obendrein vergrößern. Zeichnen können sie nur mangelhaft: die Anmut und Sicherheit der Italiener, die Energie und Wahrheit Dürers, werden von ihnen gleich unzureichend wiedergegeben. Doch auch die Hopfer haben ihre Verdienste, indem sie uns die Zeichnung manches verloren gegangenen Originals erhalten haben. Bei den Bildnissen arbeiten sie noch am besten: sie sind wahrscheinlich nach eigener Zeichnung angefertigt. Diese Künstler ätzen nur einmal, haben also das eigentliche Wesen der Radierkunst nicht erfaßt und können keine Luftperspektive herstellen.

Vielleicht noch im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entdeckte man diejenigen ätzenden Flüssigkeiten, die auch Kupfer angreifen. (Gewöhnlich nimmt man verdünnte Schwefel- und Salz-Säure.) Damit war die Möglichkeit einer viel feineren Technik, als jene der Eisenradierung gegeben.

Der Radierer nimmt eine Kupferplatte zur Hand, die ebenso beschaffen ist wie die des Stechers, und bedeckt sie gleichmäfsig mit einem sogenannten Grund. Es werden hierfür verschiedene Bestandteile zusammengeschmolzen (meist Wachs und harzige Substanzen), deren Ganzes die Säure, «das Scheidewasser», nicht angreifen kann. Dieser geschmolzene «Grund» wird auf die glatte gewärmte Platte überall verteilt, bis dafs sie mit einer gleichmäfsigen Schicht überzogen ist. Der Ätzgrund ist, nachdem er kalt und hart geworden, ziemlich durchsichtig. Weil das Glänzigrote des Kupfers beim Zeichnen stört, wird er daher geschwärzt, in dem man ihn über einer rauchenden grofsen Wachskerze hin und her bewegt, bis sich überall Ruß angesetzt hat.

Nun nimmt man eine Radiernadel, — sie ähnelt einer in einem Hefte sitzenden stählernen Nähnadel, ist bald spitz,

bald etwas breiter zugeschliffen, — und zeichnet die Linien, die man haben will, auf die Platte. Die Nadel geht gerade durch den Grund hindurch, entfernt diesen jedesmal wenn sie einen Strich zieht. und legt so das Kupfer frei. Ist die ganze Zeichnung fertig, so tritt sie uns in der Kupferröte, entgegen, während alles, was die Nadel nicht berührt hat, schwarz geblieben ist. Jetzt bestreicht man die Rückseite und die Kanten der Platte mit einer undurchdringlichen Masse (z. B. Schellack) und legt sie in ein Säurenbad, oder man setzt entlang der Ränder eine kleine Wachsrampe auf und gießt die Säure auf die Platte selbst. Wo der schwarze Grund noch liegt, kann die Säure nichts ausrichten, wo aber die Radiernadel diesen entfernt und eine Linie Kupfer freigelegt hat, löst die Säure das Kupfer auf. Je nach der Beschaffenheit der Zimmerluft, der Säuren, des Kupfers geht dieses Ätzen schnell oder langsam von statten.

In vielen Zeichnungen giebt es Linien, die den fernen Horizont andeuten sollen und also nur schwach sein dürfen. Sobald diese Linien genügend geätzt sein mögen (nur durch Erfahrung lernt man, wie viel Zeit dazu nötig ist), entfernt der Radierer das Ätzwasser und füllt in diese zarten Linien sorgfältig mit dem Pinsel Deckwachs, Schellack oder dergleichen. Sie sind somit vor weiterer Einwirkung des Ätzwassers geschützt. Dann kommt die Platte wieder mit der Säure in Berührung bis die etwas dunkleren, breiteren Striche geätzt sind, und so fort bis die tiefen Schatten mit ihren starken Linien fertig sind. Ist die Platte endlich gereinigt, so zeigt sie auch lauter Furchen und Linien, nur sind diese, statt mit dem Stichel eingegraben, durch das Scheidewasser eingeätzt. Die Platte kann jetzt mit Druckerfarbe eingerieben und auf Papier abgedruckt werden, wie jede Grabstichelplatte.

Man sieht, daß der Radierer zwar des mühevollen und langsamen Eingrabens enthoben ist, daß ihm aber viele andere Schwierigkeiten im Weg liegen. Zunächst stört es sehr, daß die Zeichnung negativ ist, also nicht wie auf einer Federzeichnung das Papier weiß und die Tintenlinien schwarz, sondern der angerufte Grund schwarz und die Linien hell

kupferrot. Ferner, wenn es ihm auch gelungen ist, seine Zeichnung schön auf die Platte zu radieren, so fängt nun die Hauptarbeit, das Ätzen, erst an. Er muß geschickt und sorgfältig die Linien, sobald sie genügend tief geätzt sind, zudecken: er muß die Wirksamkeit einer Säure richtig beurteilen lernen, obwohl er sie nicht mit dem Auge verfolgen kann. Mit dem Deckpinsel malt der Radierer gleichsam alle feinen Schattierungen auf die Platte, beziehungsweise er hält sie fest, nachdem das Ätzwasser sie hergestellt hat.

Es ist fast ein Ding der Unmöglichkeit, diese Abstufungen schon beim Ätzen ganz richtig zu erhalten: deshalb wird die Platte gewöhnlich nachher noch mit dem Grabstichel, oder der kalten Nadel übergangen, um Übergänge zu mildern, schroffe Gegensätze auszugleichen und solche Stellen, an denen das Scheidewasser aus irgend einem Grunde nicht wirksam war, zu verbessern. Die gewöhnliche Radiernadel aus Stahl wird trockene oder kalte Nadel genannt, wenn man mit ihr ohne darauffolgende Ätzung, unmittelbar auf dem freien Kupfer arbeitet. Hierbei kratzt man Linien auf das Kupfer, schneidet nicht Spähne heraus, um Furchen herzustellen, wie mit dem Grabstichel. An beiden Seiten einer solchen gekratzten Linie bildet das ausgetriebene Kupfer eine geringe Erhöhung, den sogenannten Bart oder Grat. Wenn ein Drucker die Platte einschwärzt, so bleibt die Farbe an diesem Grat sitzen und erzeugt auf dem Abdruck einen tiefen samtnen Ton. Beim Drucken nutzt sich natürlich dieser Grat äußerst schnell ab, ebenso wie die Linien selbst, weil sie doch nur leicht eingeritzt, nicht tief eingestochen sind. Trotzdem haben die Künstler manchmal Platten ausschließlich mit der kalten Nadel hergestellt. Unter den frühen Blättern dieser Art sind eine berühmte heilige Familie, und ein heiliger Hieronimus Dürers zu nennen, die in den ersten Abdrücken mit Grat zu seinen schönsten Arbeiten gerechnet werden.

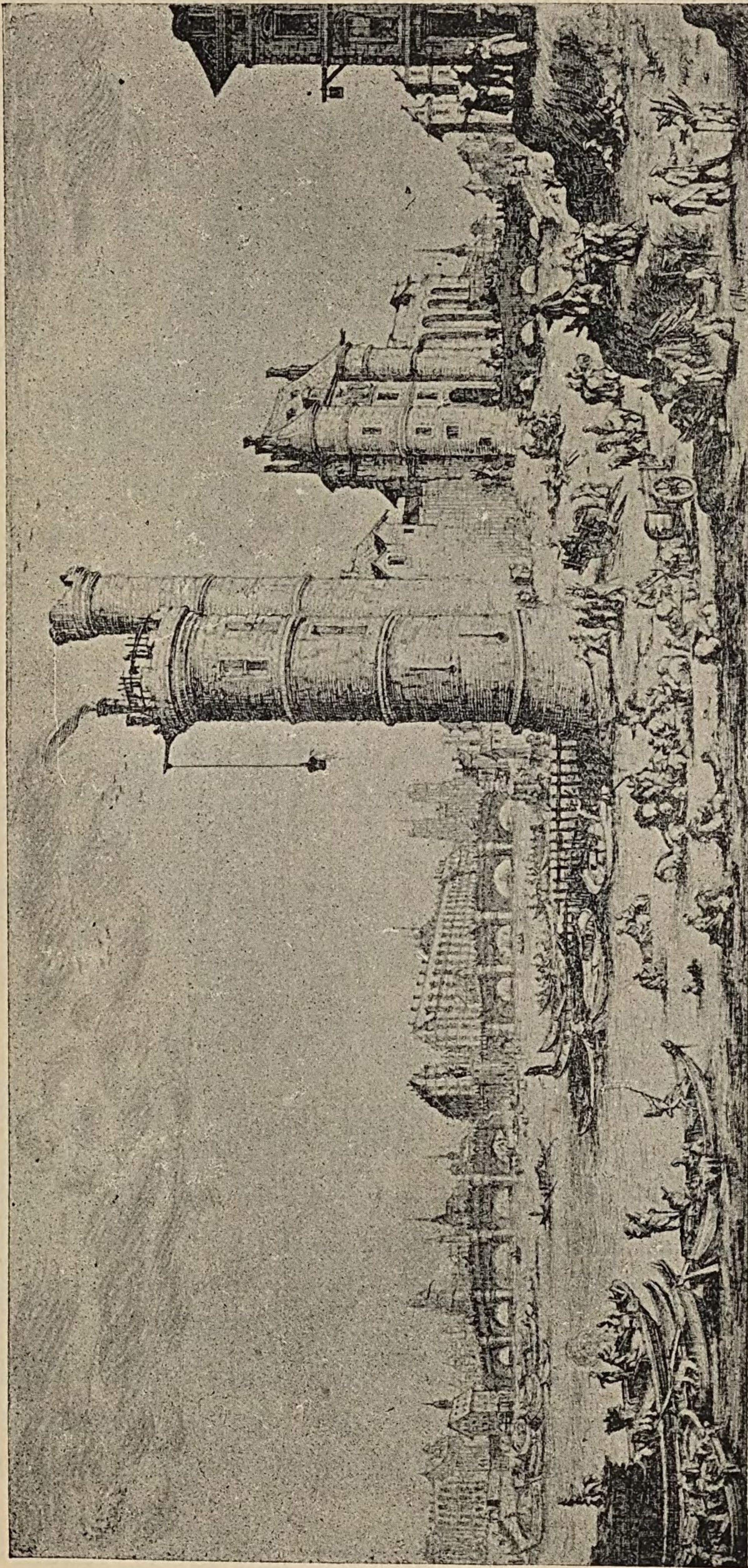
Gewöhnlich aber wird die kalte Nadel als Aushilfe angewendet, um einer Radierung noch die feinen letzten Töne zu verleihen.

Hat der Künstler einen Probedruck abgezogen, so sieht

er vielleicht, daß er durchweg zu wenig geätzt hat, und daß, wenn er alles mit Stichel und Nadel ergänzen würde, das fertige Blatt dann gar nicht mehr den Charakter einer Radierung behält. Er will demnach nochmals ätzen, und das ist auch möglich, obgleich die Ausführung nicht leicht ist, denn er muß die Platte, auf der die Zeichnung schon sitzt, nochmals mit Ätzgrund bedecken. Zu diesem Zweck trägt er den flüssigen Grund auf eine Rolle auf, die er möglichst ohne Druck über die Platte führt, so daß der Grund nur auf der Oberfläche sitzen bleibt und nicht in die schon vorhandenen Furchen gedrängt wird: dann kann er wieder weiter ätzen und decken.

Dem geübten Auge ist der Unterschied zwischen einer Radierung und einem Stich leicht erkennbar. Man muß sich immer die Herstellungsweise vergegenwärtigen. Haben wir ein Blatt vor Augen, das lauter regelmässige feste und klare Linien zeigt, so ist auf einen Stich zu schließen, denn der Druck, den man beim Eingraben ausübt, läßt eine freie Linienführung schwer zu. Sehen wir dagegen ein Blatt, auf dem die Linien ganz unregelmässig und frei kreuz und quer laufen, so wird es eine Radierung sein, denn die Radiernadel kann ebenso zwanglos wie der Bleistift gehandhabt werden. — Mit der Lupe entdeckt man die Unterschiede der beiden Stichgattungen noch genauer. Der Grabstichel schneidet eine scharfe, glatte Linie: die von dem Scheidewasser gefressene Linie hat immer etwas raue Ränder. Die Linie, die durch den Stichel geschaffen wird, läuft an den Enden spitz zu: die radierte Linie hat durchweg eine Breite und wird an den Enden nicht spitz. Es ist noch erwähnenswert, daß der Ausdruck « Kupferstich » einerseits für jedes Blatt benutzt wird, das auf Kupfer, gleichviel auf welchem Wege, gearbeitet ist; anderseits, und dies ist das Richtigere, bezeichnet man mit Kupferstich nur solche Blätter, die wirklich gestochen, mit dem Grabstichel erzeugt worden sind.

Die Freiheit der Hand bei dem Radieren ist eine der Haupteigenschaften dieser Kunstübung. Man hat mit einem gewissen Grad von Recht behauptet, «wer zeichnen kann, kann auch radieren», denn die Grundlage besteht in einer



Callot: Le pont neuf.

einfachen Zeichnung auf grundiertem Kupfer. Will man zum Beispiel nur eine Umrisszeichnung radieren, zu der man blofs einmaliges Ätzen nötig hat, so giebt es keine technische Schwierigkeit weiter zu bewältigen. Wollte man dagegen dieselbe Umrisszeichnung stechen, so gehört erst viel Übung dazu, ehe die Hand den Stichel richtig führen lernt. Es haben infolgedessen seit ihrer Erfindung die Maler in grofser Zahl die Radierung betrieben, während nur wenige sich mit dem Stichel versucht haben.

Gegenüber dem Stich ist die Radierung eine beträchtlich schneller arbeitende Technik. Dies hat dazu geführt, dafs man sie in den Dienst des Stiches stellte. Einerseits mufste sie die weniger fesselnden und grofsen Flächen, wie Hintergrund, Himmel, Baumschlag u. s. w. herstellen, während dem Stichel die feineren Stellen des Blatts, die Gesichter u. s. w. vorbehalten waren; anderseits wurden ganze Platten erst im Groben radiert und die Linien dann mit dem Stichel übergangen, um ihnen Glanz und Schärfe zu verleihen, sowie die Feinheiten völlig mit dem Stichel nachgearbeitet. Es sind, nachdem die Radierung einmal festen Fufs gefafst hatte, nur wenige Grabstichelplatten ganz ohne ihre Hilfe hergestellt worden. — In diesem Abschnitt beschränken wir uns natürlich auf die Radierung als solche, als eine selbständige Kunstweise (der höchstens die kalte Nadel nachhilft) und nicht als einer Vorarbeiterin für den Stich.

Aus der Schilderung der Technik geht hervor, dafs neben der Freiheit der Handbewegung, das Charakteristische der Radierung darin besteht, dafs sie Abstufungen in der Stärke der Linien durch kürzeres und längeres Ätzen bewerkstelligen können. Es ist ihr demnach möglich eine feine Luftperspektive zu erzeugen, indem sie die Linien am Horizont ganz kurze Zeit ätzt und zart läfst, sie desto kräftiger hält, je näher sie dem Vordergrund kommen.

Der erste grofse Meister, der diesen eigentümlichen Vorzug der Radierung erkannt und ausgenutzt hat, ist Jacques Callot.

Callot wurde als zweiter Sohn vornehmer Eltern noch vor Ende des 16. Jahrhunderts zu Nancy in Lothringen ge-



Callot: Französischer Edelmann.

boren. Er war zum Theologen bestimmt, genoss die beste Erziehung, die ihm viel Zeit übrig liefs, um sich nebenbei mit Zeichnen zu beschäftigen. Die Kunst nahm ihn bald gänzlich gefangen. Als einer seiner Kameraden nach Rom gelangte und von dort aus glühende Briefe schrieb, wurde unser Callot so begeistert davon, dafs er als zwölfjähriger Junge sich auf und davon machte, um ebenfalls Rom zu erreichen. Er hatte keinen Heller Geld in der Tasche, fand eine Zigeunerbande, der er sich anschlofs und mit der er die Reise fortsetzte. Sieben Wochen verweilte er unter den Zigeunern. Er war noch ein Knabe und es konnte ihn diese Gesellschaft nicht verderben. Dafs sie aber, wie selbstverständlich, grofsen Eindruck auf ihn machte, beweist seine Folge von Blättern aus dem Zigeunerleben, die er später radierte. In Florenz rifs er sich von diesen Gesellen los, erhielt Schutz und wurde von Cantagallina als Schüler angenommen. Er eilte aber nach Rom. Hier jedoch treffen ihn gleich bei seiner Ankunft Kaufleute von Nancy, die seine Pläne vereiteln, indem sie ihn trotz alles Widerstrebens mit nach Hause nehmen. Zwei Jahre später rannte er wieder davon und wurde diesmal von seinem älteren Bruder in Turin eingefangen. Aber jetzt sahen die Eltern ein, dafs es wohl nichts nützen würde, ihn von der Kunst abhalten zu wollen, und so liefsen sie ihn als sechszehnjährigen Knaben, im Dezember 1608 unter dem Schutze des Grafen Torniello nach Rom ziehen. Hier lernte er beim alten Thomassin das Kupferstechen. Der Schüler war jedoch jung und hübsch, so dafs es dem Thomassin um seine Frau bange wurde und er Callot weiterschickte. Dieser wanderte nach Florenz, wo er für Parigi, wie früher für Thomassin arbeitete, Lehrlingsarbeiten, die er nicht immer mit seinem eigenen Namen unterzeichnete. Im Jahre 1617 trat er mit den «Capricci» hervor, die seinen Ruf begründeten: von nun an arbeitete er nur nach eigener Zeichnung. Trotzdem er zu Florenz hoch geehrt wurde, verliefs er es drei Jahre darauf, um in den Dienst seines Landesfürsten, Karl von Lothringen, zu treten. Er radierte hier zuerst viele Zeichnungen, die er noch aus Italien mitgebracht hatte; dann aber auch Schlachten,

Belagerungspläne, Feste, Ansichten, für Lothringen, Frankreich u. s. w. Als er den Auftrag erhielt, die Belagerung von Breda zu radieren, mußte er nach den Niederlanden reisen und dort hat ihn Van Dyck portraitiert (von L. Vorsterman gestochen.)

Im Jahre 1633 fiel Nancy in Frankreichs Hände durch Richelieus Betrugereien, nicht durch wirklichen Kampf. Ludwig XIII. wünschte von Callot, der ihm schon eine Belagerung Rochelles und Rés radiert hatte, auch eine Belagerung Nancys zu haben. Aus Patriotismus weigerte sich der Künstler. Er wolle sich lieber den Finger abschneiden, als die Schmach seines Landesfürsten verewigen helfen. Er deutete seine Stimmung, anläßlich der jüngsten Kriegsergebnisse an, indem er die Folgen «die Greuel des Kriegs» herausgab. Callot wurde wenig über vierzig Jahre alt, und hat innerhalb dieser Frist über 1500 Blätter hergestellt.

Callot ist ein ganz hervorragender Zeichenkünstler. Viele seiner besten Blätter zeigen uns zahllose Menschen in so kleinem Format, daß man an ein Erkennen der Einzelheiten gar nicht denken kann. Da ist es nun zu bewundern, wie er doch den Gestalten ein charakteristisches Gepräge verliehen hat. Bei solcher Anzahl von Figuren ist die Gefahr vorhanden, daß die Gesamtwirkung unruhig und zerstreut wird. Callot achtet hierauf und es gelingt ihm, die Darstellung einheitlich zu gestalten, indem er streng um einen Mittelpunkt komponiert. So kommt ein etwas theatralischer Zug auf seine Darstellungen, aber sie sind fest geschlossen. Ein gutes Beispiel hiervon ist die Marter des hl. Sebastian. Der Heilige steht ganz allein in der Mitte eines großen im Oval eingeschlossenen Platzes. Wie in einem Cirkus, wie bei einem großen Schaustück, stehen die Angreifer und Zuschauer in weitem Abstand umher. Diese amphitheatralische Anordnung und die etwas bühnenhafte Architektur liebt Callot überhaupt. Er bedient sich ihrer bei ziemlich allen Anlässen, besonders da sie ihm ja die Mittel an die Hand gab, die großen Figurenmassen in übersichtliche Gruppen aufzulösen.

Als sein Meisterwerk gilt, was die Beherrschung von zahllosen Figuren anbelangt, der große Jahrmarkt der Madonna

von Imprunetta bei Florenz. Bei diesem Blatt leistete Callot ein Kunststück, das er öfters gemacht haben soll. Als er einen Probedruck nahm, bemerkte er, daß einige Stellen noch zu hell, daß etliche Arbeiten beim Ätzen ausgeblieben waren. Er nahm den Stichel zur Hand und setzte das Fehlende hinein, ohne es sich vorher aufzuzeichnen, ohne sich auch nur eine Skizze davon zu machen.

Der theatralische Zug in Callots Kunst entspringt nicht allein dem Bedürfnis seine Figuren zu gruppieren; er mag zum Theil Folge des Umstands sein, daß Callot so viele Festlichkeiten und pomphafte Aufzüge, Vorstellungen und Spiele, mit eigenen Augen gesehen hat. Noch als Lehrling in Florenz hat er solche Feste unter Parigi gestochen. Später arbeitete er nach eigener Zeichnung. Im Carneval 1615 veranstaltete Cosmo II., Grossherzog von Toscana, große Aufzüge und Turniere. Auf geschmücktem Wagen, in reicher Verkleidung kamen die Helden und Heldinnen des Schauspielstücks an. In stummem Spiel wurde eine allegorische Handlung, die sich mehr oder weniger an Ritterromane anlehnte, abgespielt. Nachdem die Herrschaften sich an solchen Festen ergötzt hatten, wollten sie die Erinnerung daran durch Wort und Bild wach gehalten haben. Sie ließen daher zu allen Zeiten und in allen Ländern solche Feste durch große Bilderfolgen verewigen. Callot hat neben den florentiner auch nancyer Festzüge, Turniere u. s. w. radiert. Die Kostüme, Prunkwagen und Verzierungen wird er aber wohl nie selbst entworfen haben.

Nicht allein diesen Carnevalsmummereien, auch dem wirklichen Theater wendet sich sein Talent zu. So hat er unter Anderem sechs Blatt zu Prospero Bonarellis Tragödie: «Il Solimano» geschaffen, in denen er die Hauptscene eines jeden Aufzugs festhält und ein Titelblatt vorausschickt. Sodann hat er eine große Reihe von Einzelfiguren, Characteren aus der italienischen commedia dell'arte radiert. Die stehenden Rollen dieses improvisirenden Lustspiels waren größtenteils barocke Carrikaturen, zum Beispiel der proteische «Capitano.» Die Schauspieler hatten mit dem Dialog ihre Aufgabe noch nicht erledigt: man verlangte von ihnen derbe Spässe, Glieder-

verzerrungen, tolle Sprünge und dergleichen mehr. Für diese etwas rohe Komik scheint Callot viel Sinn gehabt zu haben, wie er auch von Natur aus mit einem ungewöhnlichen Talent für's Carrikaturzeichnen begabt war. Das zeigt sich nicht nur auf den italienischen Komödiantenblättern sondern auch auf vielen Radierungen die, ohne irgend welche literarische Anlehnung, blofs Carrikaturen sein wollen. Es sind scheufslich verkrüppelte Menschen, verzerrte Gesichter, Gestalten in die unscheinbarsten Lumpen gehüllt. Manche von diesen fast widerlichen aber immer noch komisch wirkenden Gesellen werden naturgetreuer sein als man zuerst annimmt. Auf



Callot: Aus der Folge der „Balli di Sfessania“.

seinen abenteuerlichen Reisen mag Callot wirklich solches Gesindel gesehen haben. In Folge der Kriege wanderten Krüppel, Bettler, Strolche in nur zu grosser Anzahl umher, und zu jenen Zeiten gerieten sie leicht in einen Zustand dafs sie eher einer Carrikatur als einem Menschen glichen.

In diese Kategorie von Lumpengesindel fällt von Callots Radierungen noch die Folge aus dem Zigeunerleben. Wie sie stehlen und betrügen, wie sie in Schmutz und Verkommenheit herumziehen, das freudlose Vergnügen der Männer, das Spiel, die bittere Noth der Weiber im Lager, das Gebären unter freiem Himmel: alles zeigt er uns gerade wie er es sah,

ohne irgendwie verklären oder abschreckender gestalten zu wollen.

Callot hat sich aber nicht immer solche traurige und hässliche Vorwürfe herausgesucht. Wir besitzen von ihm auch eine Reihe Einzelfiguren, die uns Vertreter der bürgerlichen und adeligen Stände vor Augen führen. Diese Männer und Frauen stehen in ruhiger Haltung, ohne zu handeln oder etwas besonderes vorstellen zu wollen, da. Das Gewicht legt er auf die allgemeine äufsere Erscheinung, nicht auf den Gesichtsausdruck oder das Geberdenspiel. Sie sind daher eigentlich Trachtenbilder und vermöge ihrer schlichten Naturtreue von grossem culturgeschichtlichen Wert für uns. Bei den Bettlern und Strolchen mag er manches verändert haben, um sie noch eigenartiger oder malerischer wirken zu lassen: hier giebt er den Alltagsmenschen wie er leibt und lebt.

Die zuletzt genannten Figuren sind für Callot in ziemlich grossem Maafsstab gehalten, etwa zehn Centimeter hoch und darüber. Er radierte ferner eine Reihe von kleineren, auf jedem Blatt eine Dame zwischen zwei Herren, die äufserst graziös und reizend wirken. Auch auf den militärischen Uebungen befinden sich immer drei Figürchen, — Soldaten in irgend welcher kriegerischen Stellung —, auf jedem Blatt. Hier ist wie immer die Sicherheit seiner Zeichnung zu bewundern. Er geht einen Schritt weiter als die Kleinmeister die ihre Landsknechte nicht handelnd zeigen, und giebt Blätter, die uns noch von Weiterem als von der Uniform erzählen. Callot ist einer der ersten bedeutenden Stecher, der sich in grossem Maafsstabe mit dem Kriegswesen abgegeben hat. Freilich lebte er auch zu einer Zeit, wo der Krieg so ziemlich alles Interesse auf sich zog. Auf seinen Reisen hat er viel davon gesehen. Das Monumentale, die Verherrlichung finden wir in den grosen Belagerungsplänen geboten. Sie bestehen aus mehreren an einander zu setzenden Blättern, und entbehren der künstlerischen Vollendung weil sie aus der Vogelperspective gegeben ein ganz unrichtiges Verhältniss zwischen Menschen und Landschaft bieten. Seinerzeit wurden sie riesig angestaunt, doch wir können uns nicht so leicht für sie erwärmen. Künstlerisch bedeutender sind die

kleinen Blätter auf denen der Meister Gefechte und Augenblicke aus dem Soldatenleben geschildert hat. Am schönsten sind diejenigen bei denen er uns das Trübe, nicht das Große des Kriegs vorführt. Callot stellt nicht den Tod in der Schlacht, das Gemetzel, den Verlust an Gut und Leben als dieses Trübe dar, sondern vielmehr die Folgen, die der Krieg im allgemeinen Leben hatte. Durch ihn waren in allen Ländern Horden von ruchlosen Räubern hervorgerufen, die Stadt- und Landvolk, das von Krieg ohnehin geschwächt war, überfielen und dem Elend überlieferten. Das Treiben solcher Wegelagerer und Nachzügler, nicht das der eigentlichen Heere schildert Callot in seinen Folgen vom «Kriegselend.» Wir sehen sie aus dem Hinterhalt hervorspringen und Reisende ermorden und berauben. In die Stadt eingedrungen plündern sie die hilflosen Bewohner, stecken Kirche und Haus in Brand, verwüsten alles was ihnen in den Weg kommt. Sie haben ein Schloß überrumpelt, schänden die Weiber, verbrennen die Männer am offenen Herd und verüben alle denkbaren Greuel. Als Schlusstück sehen wir etliche zwanzig solcher Gesellen an einem Baume gehängt: endlich hat sie die gerechte Strafe erreicht. Auch ein anderes Blatt Callots «Les Supplices» ist in diesem Geist gehalten und zeigt uns auf einem grossen öffentlichen Platz alle denkbaren Hinrichtungsweisen und Strafverfahren, in deren Erfindung Kriegszeiten so fruchtbar sind. Callots Herz war voll und er nahm diese Werke in Angriff, um sich von der Trauer über sein verratenes Vaterland zu befreien: trotzdem hat er, so sehr es ihm auch um das was zu thun war, nicht das wie hintenangesetzt. Als rein künstlerische Radierungen gehören diese Blätter zu dem Besten womit er die Welt beschenkt hat. Mit Feinfühligkeit und Sorgfalt läßt er die Linien sich gegen den Horizont zu verflüchtigen. Wie auf einem Gemälde sind die Übergänge von Vorder- zu Mittel-, von Mittel- zu Hintergrund zart gegeben.

Für diese feine Luftperspective Callots sind seine Landschaften, besonders die Ansichten, die hervorragendsten Belege. Darauf sehen wir das Paris des anfangenden 17. Jahrhunderts, und diese Werke Callots sind mit Recht be-

rühmt. Sie sind auch mit vielen Figuren belebt: die Behandlung ist bei aller Correkttheit der Zeichnung nicht vielmehr als andeutend, und wenige treffende Striche genügen stets um unsre Phantasie auf richtige Bahnen zu leiten, so daß sie die unfertigen Winke selbst weiter bildet.

Callots Feinheit der Künstlerschaft bewährt sich darin, daß er nicht zu viel giebt, sich namentlich nicht der festen harten Linien bedient, die platt alles sagen, was zu sagen ist und uns nur etwas zeigen, ohne uns anzuregen. Das ist gerade der Hauptvorzug der Radierung, den Callot so wunderbar zur Geltung bringt, wenn er mit schwankenden, halbfertigen andeutenden Linien unser Auge fesselt und die Einbildungskraft zur schöpferischen Mitarbeit zwingt. So verschafft er uns einen thätigen, nicht nur einen leidenden Genuß.

Als Callot zu Florenz in Cantagallinas Werkstatt arbeitete, hatte er einen Mitschüler namens Stefano della Bella, der sich sehr mit seiner Weise befreundete und ihn zum Vorbild nahm. Bella verleugnet es nicht, daß er Italiener ist und obwohl er im Ganzen und Großen im Geiste der callot'schen Kunst zu schaffen sucht, so kann er doch sein eigenes Naturell nicht unterdrücken. Seine Figuren sind durchschnittlich etwas größer als die des Lothringers, sie sind etwas monumental stilisiert und auf eine schöne Form legt er mehr Wert als auf die Charakteristik. Seine Technik ist auch viel weicher und geht mehr in die einzelne Ausführung, wo Callot nur einige wenige Striche hinsetzt. So zeigen zum Beispiel die religiösen Darstellungen, unter ihnen besonders eine Flucht nach Egypten, diese bezeichnenden Unterschiede gegenüber Callots Manier, indem die ziemlich großen Figuren zart und sorgfältig schattiert sind.

Bellas Darstellungsgebiet umfaßt dasjenige Callots. Auch er hat viele Feste und Masken geschaffen: die Meisterschaft der andeutenden callot'schen Zeichnung ist hier nicht erreicht. Theaterszenarien radierte er ebenfalls. In seinen zahlreichen Landschaften, die uns römische Ruinen, Flecken aus der Campagna, viele Seehäfen — das meiste nicht streng nach der Natur — vorführen, steht er nicht auf der Höhe

seiner Kunst. Seine pariser Ansicht des « Pont Neuf » kann einen Vergleich mit Callots genialen Ansichten nicht aushalten. Hier läuft alles durcheinander, das Blatt wirkt unruhig, das Auge kann auf keinem Hauptpunkt ausruhen, und vor allem fehlt Callots zauberhafte Luftperspektive. Bella hat endlich auch in Soldatenstücken und Carrikaturen den Lothringer nachgeahmt. Gerade für die Carrikatur ist großes angeborenes Talent erforderlich, sonst ergibt sich zu leicht die Platitude.

Sehr gut dagegen arbeitet Bella, wenn er einige Gebiete betritt, die Callot bei Seite liefs. Hier sind vor allem seine Tierstudien zu nennen, deren viele, zum Beispiel die Kameele, die Adler, Zeugnis von einer vorzüglichen Naturbeobachtung ablegen. Dann hat er auch sehr viele Ornamente geschaffen, Schilder, Kartouchen, Vasen, Trophäen, die oft nur als Zierstück einen Zweck haben, nicht Vorlagen für Stein- oder Holz- u. s. w. Arbeiten sind, da sie in keinem plastischen Material ausführbar wären. Dieses Feld war von Callot wenig bebaut worden, sollte aber bald in Frankreich in reicher Weise ausgebeutet werden. Bella hat auch einen früheren Zweig der Kupferstecherkunst wiederbelebt und eine Reihe von Kartenspielen, mit Bildchen für jede einzelne Karte, radiert. Es giebt ein mythologisches Spiel, das «Jeu de Fables», ein geographisches, worauf die Länder als allegorische Frauengestalten erscheinen, eins mit französischen Königen, eins mit allerhand Königinnen, Heldinnen u. s. w. Vielleicht dienten diese Karten dem jungen Ludwig XIV als Lehrmittel. — Auch ein Zeichenbuch, mit Vorlagen für Akademieschüler, veröffentlichte Bella.

Bella ist ein bewegliches und vielseitiges Talent, das wir wohl noch höher schätzen würden, wenn wir nicht immer unwillkürlich einen Vergleich zwischen ihm und Callot ziehen müßten, worunter er freilich leidet. Sein eigenes Zeitalter urteilte anders; namentlich die Franzosen, unter denen er zehn Jahre verweilte, priesen ihn bei seinem Tode als den größten aller Meister, die je auf Kupfer gearbeitet haben. Bei einem großen Volksauflauf zu Paris kam er einmal in Gefahr; da rief er: „Ich bin Etienne de la Belle“ und der Haufen verschonte ihn und zog weiter.

Eine seiner Eigentümlichkeiten verdient erwähnt zu werden. Wenn er eine Figur entwarf, zeichnete er nicht den Kopf zuerst, sondern fing mit den Füßen an, konstruierte also sein Werk wie ein Baumeister vom Boden aufwärts. Wie er ja von der Natur und dem Schicksal begünstigt worden war, so hatte er auch ein glückliches, heiteres Temperament, das ihn munter erhielt bis kurz vor seinem Tode. Da wurde er auf einmal trübsinnig. Auch seine Kunst wurde davon betroffen und er schuf einen Totentanz. Das Gerippe tritt in der Folge leidenschaftlich als Würger auf und entreißt seine Opfer mit Kraftaufwand dem Leben. Das letzte Blatt zeigt einen jungen Mann, der vom Tod in sein Grab förmlich geschleudert wird.

Ein anderer Nachfolger Callots war Abraham Bosse. Bosse stammte aus Tours und hat fast immer mit der Nadel radiert. Jedoch arbeitet er bewußterweise in einer strengeren Manier, die dem Linienstich näher kommt. Er will geradezu den Linienstich nachahmen und versucht zu täuschen. So läßt er seine breiten radierten Linien spitz zulaufen, indem er die Enden deckt, ehe das Scheidewasser sehr viel Wirkung ausgeübt hat, oder indem er die Enden mit dem Stichel zusetzt. Die ganze Anlage der Striche ist meist die des Kupferstichs und er verzichtet auf die Freiheit der Radierung, erreicht freilich ihre malerische Wirkung nicht. Die glänzende Technik einer wirklichen Stichelarbeit kann er auch nicht erzeugen und so bringt er ein leidiges Mittelding hervor. Bosse ist überhaupt kein Meister ersten Ranges. Aber wie so viele der Künstler von nur bescheidener geistiger Anlage und geringem Können, ist er von der kulturgeschichtlichen Seite uns interessanter als manches Genie.

Er radiert alles wie er es sieht, als ein Künstler, der sich keine weiteren Gedanken darüber macht, und schildert er geschichtliche oder religiöse Darstellungen, so ist es ihm selbstverständlich, sie in der Tracht seiner eigenen Zeit vorzuführen. So hat er auch diejenigen biblischen Geschichten radiert, die alle realistischen Meister so gerne bearbeiteten, weil sie am wenigsten an Zeit und Ort gebunden sind, und einen Zug der menschlichen Seele, nicht bloß ein Ereignis

im Leben des Einzelnen beleuchten, z. B. die Parabel vom verlorenen Sohn. Der verlorene Sohn ist ein pariser Junker und mit packender Wahrheit seinen französischen Brüdern vor Augen geführt. Kein Wust von historischen Rücksichten und Trachten verhüllt den Kern der Fabel, so daß er unkenntlich würde. So auch bei den thörichten und klugen Jungfrauen. Die Mädchen sitzen in einem Saale angethan wie die jungen Damen von Paris um 1650, die einen mit heiliger Lektüre beschäftigt um einen Tisch, worauf sich Bibel und Kruzifix befinden, die anderen bei Musik, Kartenspiel, geographischem Studium und vor dem Spiegel. Abends sehen wir sie vor einem gemütlichen großen Kamin in ihren Stühlen eingeschlafen, die einen mit angezündeten Lampen, die anderen mit unangezündeten. Es sind zunächst hübsche und fleißige Interieurbilder aus dem 17. Jahrhundert; an die Parabel denkt man erst später.

Das Gebiet der Einzelfiguren, das Callot angebahnt hat, wird von Bosse betreten und er giebt eine große Anzahl von Blättern, die nichts weiter als Trachtenbilder sind, und die er auch so nennt. Seine Modelle wählt er sich aus den vornehmen Kreisen und zeigt uns den jungen Adel Frankreichs, wie er sich für die Strafe, für die Kirche anzieht und trägt. Schade, daß er nicht ein besserer Zeichner ist, daß er nicht ein bisschen Schwung in seine Figuren bringt und uns auch von der rein künstlerischen Seite mehr bietet; immerhin hat jeder, der antiquarisch angelegt ist und gerne einmal unsere Vorfahren bei ihrem Alltagsleben belauscht, in Bosse's Blättern einen trefflichen Schatz.

Bosse ist einer der ersten, wenn nicht der erste, der eine große Folge von Typen Gewerbetreibender schuf. Es entsprechen diese Bilder aller Stände, Händler und Handwerker etwa den Blättern des vorhergehenden Jahrhunderts, die die „freien Künste und Wissenschaften“ bieten; dort aber allegorische Figuren, hier Menschen mit der ganzen Realität der Gasse. Im achtzehnten Jahrhundert gingen sie über in die „Cris de Paris“, „Cries of London“ u. s. w., wo den Händlern ihre Ausrufe gleich beigelegt wurden.

Wie sehr sich Bosse für alles Kostümliche interessiert,

geht aus dem Umstand hervor, dafs er dafür Vorlagen radierte, wenn man anders zugiebt, dafs der Fächer ein nicht unwichtiger Bestandteil des damaligen weiblichen Kostüms ist. Auch hierin, als Zeichner von Fächerverzierungen, ist Bosse Pionier. Bosses Werk ist umfangreich; er hat auch viele Ornamente, Pflanzen für botanische Werke, dann für die Bücherillustration Titel und verzierte Buchstaben geliefert. Ziemliche Bedeutung besitzt er noch als Kunstschriftsteller. Er schrieb über Perspektivlehre und besonders einen „*Traité des manières de graver etc.*“. Hierin gab er eine ausführliche Erläuterung der Technik seiner Kunst und für lange Zeit galt es als grundlegendes Werk, das ein jeder, der den Kupferstich erlernen wollte, zur Hand nahm.

Der Ornamentstich, den Callot ein wenig, Bella schon viel mehr in die Radierung eingebürgert hatten, sollte eine grofse Anzahl Künstler beschäftigen und zwar waren das alles radierende Baumeister. Seitdem einmal die Renaissance und der frühe Barockstil die konstruktive Seite, die allgemeinen Formen und Anlagen, ziemlich erschöpfend ausgebildet hatten, blieb den Baumeistern nur die Verzierung übrig, wenn sie Neues erfinden und ihre Einbildungskraft bethätigen wollten. Die Bauten des Barock- und Rococostils besitzen ja im Ornament ihr Hauptinteresse. Da veröffentlichten die Architekten grofse Folgen von Stuck-, Eisen-, Holz- und anderen Ornamenten, auch Gartenanlagen u. dergl.; denn sie besaßen eine grofse Fülle von Ideen, von denen nur verhältnismäfsig wenig zur Ausführung gelangen konnten, selbst unter einem so prunkvollen Herrscher wie Ludwig XIV. Damit also ihre Gedanken nicht ganz verloren gingen, gaben Meister wie Jean Lepaultre, Jean und Daniel Marot, später François Cuvillier, Vater und Sohn, sie in radierten Folgen heraus. Bei diesen Arbeiten tritt das rein Künstlerische der Radierung etwas zurück, ist aber auch manchmal zu treffen, namentlich auf Blättern, die Landschaftliches zeigen.

Die Landschaft und die Ansicht haben in Frankreich gleichfalls sehr viele Vertreter gefunden. Da gab es Gabriel Perelle und seine Söhne, die eine schier endlose Reihe

von Blättern, sehr viele in Rund, erzeugten. Sie arbeiteten nicht streng nach der Natur, sondern legten sich ihre Motive schön zurecht und componierten. In Folge dessen wirken sie natürlich furchtbar monoton, wenn man mehr als nur ein paar ihrer Radierungen durchblättert. Israel Silvestre, Neffe und Schüler von Callots Kameraden Israel Henriot, ist einer der Künstler, die sich mit den Ansichten beschäftigen; er war nebenbei bedeutender Kunstverleger. Er bringt viele römische sowie französische Kirchen, Paläste und Gärten. Die Ansichten sind naturgetreu, aber ein bischen chronistenmächtig, trocken angehaucht, und sie bieten uns in manchen Fällen nicht viel mehr, als eine gute Photographie es thun würde.

Den Hauptmeister der französischen Landschaftsradiierung erkennen wir in Claude Gelée, der ein Landsmann Callots war, und gewöhnlich nur Claude Lorrain genannt wird. Er wurde als armer Leute Kind in einem Dorf an der Mosel geboren. In der Schule zeichnete er sich so wenig aus, daß ihn sein Vater bald herausnahm und ihn zu einem Pastetenbäcker in die Lehre brachte. Auf irgend welche, uns nicht genau bekannte Weise, geriet er nach Italien und wurde Hausdiener bei dem römischen Maler A. Tassi. Vielleicht schon früher, — durch seinen älteren Bruder und andere — jedenfalls jetzt durch Tassi, wurde er in die Anfangsgründe der Zeichenkunst eingeführt. Er war nun schon über zwanzig Jahre alt, und als er künstlerisch etwas selbständig wurde, soll er überhaupt Tag und Nacht draussen verbracht haben, um Sonnenaufgang, Abendröte, Zwielight und alle Naturerscheinungen zu studieren. Es wird erzählt, daß er seine Farben angesichts der Naturgegenstände mischte, wenn er auch nicht im Freien malte. Es gelang ihm aber nicht so schnell, sich einen Namen zu machen, daher reiste er 1625 von Rom ab, der Heimat zu. Er gelangte über Venedig, München, Schwaben, nach Nancy und bestritt seinen Lebensunterhalt indem er unterwegs Bilder um ein Geringes verkaufte. In Nancy fand er Beschäftigung als Decorationsmaler. Der Unglücksfall eines Arbeiters der in seiner Gegenwart vom Gerüst fiel, erschreckte aber Gelée so sehr, daß er diese

Thätigkeit aufgab und wieder nach Rom zog. Hier hatte er bald das Glück vom Cardinal Bentivoglio beachtet zu werden und nachdem ihn dieser dem Papst vorgeführt hatte, war sein Ruf begründet. In diese Zeit fallen auch seine ersten Radierversuche. Gelée hat im Ganzen nicht einmal fünfzig Blatt hergestellt. Seine Kraft verwendete er vielmehr auf eine große Anzahl von Gemälden, von denen jede bedeutende Sammlung eine oder mehrere Proben besitzt. Sein Leben glitt ruhig dahin. Viele seiner Handlungen legen Zeugnis von einer edlen Gesinnung ab, und er hat seinen Erwerb meist zur Unterstützung hilfsbedürftiger Verwandten benutzt. Er starb unverheiratet im Alter von zweiundachtzig Jahren.

Die Milde, die eine Haupteigenschaft des Charakters dieses Künstlers war, haben wir auch in seinen allbekannten Gemälden als einen ausschlaggebenden Bestandteil seiner Kunst angetroffen. Mit seiner ruhigen Malweise strebt er darnach, daß uns nichts von dem Kunstwerk ab auf die mechanische Herstellung lenken soll, erreicht aber meist das Gegenteil. Denn wenn wir diese peinliche, ungemein glatte und in Folge dessen glänzige Technik sehen, so verwundern wir uns, daß wir nicht mehr von den Spuren des Pinsels bemerken und unser Auge wird erst recht auf die Technik geleitet. In der That kommen uns seine gemalten Landschaften jetzt zu weichlich und schwächlich vor: es ist alles so eintönig glatt und glau, so rosenfarben und sanft, daß wir uns nach starken Gegensätzen sehnen. Nun tritt noch hinzu, daß er die Natur nicht gerade wie sie sich zufällig zeigt, abbildet. (wie es seine großen holländischen Fachbrüder thaten) sondern daß er sie sich zurechtlegt, mit Phantasiegebäuden ausstattet und daß er überhaupt «klassische» Landschaften komponiert. Ferner wählt er sich nicht die Welt in ihrem gewöhnlichen Kleide zum Vorwurf, sondern die Welt wie sie in Ausnahmeständen ausschaut, bei ungewöhnlich gefärbten Morgenröthen und dergleichen. Je mehr er von dem, was er gerade vor Augen hatte, abweicht, desto mehr muß er in die Schablone verfallen, die jedes Künstlers Loos ist, sobald ihm die reine Natur nicht genügt. Jemehr er seine Pinselführung hinter einem glatten Vortrag zu verstecken

sucht, desto mehr stört er uns den Genuß den wir haben könnten, wenn wir eine verständige und wirkungsvolle Technik sähen. Bei den Radierungen kann er uns diesen Genuß nicht nehmen, denn bei der einfarbigen Kunst bleibt die Facsimilierung der Natur immer so bedingt, daß eine annähernde Täuschung gar nicht vorkommen kann, und wir demgemäß die Technik immer als etwas selbständig bestehendes empfinden, an dem wir unsere Freude haben können, wenn uns auch im Übrigen die Darstellung nicht behagt.

Zwei Probleme hat Claude Gelée in seiner Landschaftsradierung besonders vortrefflich gelöst, die Dämmerstimmung und der Sonnenauf- beziehungsweise -untergang. Bei den Blättern welche Dämmerung bieten, zum Beispiel «Der Hirt der eine Heerde durchs Wasser treibt», gelingt es ihm weit mehr als auf allen Gemälden, ein warmes diffuses Licht über die Darstellung zu gießen, sodaß die Formen auf der Erde, wo es schon ziemlich dunkel ist, verschwimmen und malerisch unklar bleiben. Ganz besonders eignet sich die Radiertechnik zu den Sonnenuntergängen. Da wo der Lichtquell am Horizont ist, überflutet er alle Formen mit einer dicken zitternden Luft, so daß sie kaum kenntlich sind. Durch das stufenweise Abtönen der Linien gegen den Hintergrund zu kann die Ätzung diesen Effekt aufs Herrlichste erzielen, von den schweren tiefen Schatten des Vordergrunds bis zu den schwach bemerkbaren, fast ganz in ein Weiß von Licht aufgelösten Umrissen der Gegenstände am Horizont. Hier mußte der Meister andeutend und leicht graziös arbeiten, er konnte nicht peinliche, saubere Technik anwenden, da er sonst die Luftperspective nicht hervorgebracht hätte: daher steht seine Radierung eigentlich künstlerisch höher als die allzu glatten Gemälde, so zum Beispiel der Seehafen mit dem Leuchtturme. Aber man muß die Radierungen freilich in guten Abdrücken vor sich haben. Das gilt schließlic von jedem Kupferstich, wenn man ihn wirklich beurteilen soll. Gelées Platten wurden noch hundert Jahre nach seinem Tode abgedruckt, als sie schon ziemlich verbraucht waren. Wem solche Abdrücke vorliegen, dem wird es schwer fallen die zauberhaften Lichtwirkungen herauszufinden, wie sie in

den genannten Blättern, im »Sturm« und anderen vorhanden sind. Eine schwächere Seite der claudeschen Kunst war das Figurenzeichnen. Bei den Gemälden liefs er daher oft einen anderen Künstler die Staffage einsetzen, in welchem Punkt die Holländer ihm ähneln. Auf den Radierungen rühren die Figuren wohl von ihm selbst her, und wirken um so unbefriedigender, je gröfser sie sind.

* * *

Callot war, wie wir gesehen haben, ein halber Italiener: ebenso Claude Gelée, insofern als sie beide so lange Zeit in Italien verbracht haben. Des Ersteren Schüler, Bella, der geborener Italiener war, lebte hingegen zehn Jahre lang in Frankreich und wird fast zu den Franzosen gerechnet. Die Wechselbeziehungen der beiden Völker sind, was die Radierung betrifft, erhebliche. Jedoch hat Italien die Radierung auch selbständig betrieben, und zwar wahrscheinlich früher als Frankreich. Man glaubte sogar einst, dafs diese Technik in Italien erfunden worden sei, von Mazzuoli. Dieses Anrecht auf Priorität hat die neuere Forschung ebensowenig gelten lassen, wie die Behauptung, dafs der Kupferstich überhaupt in Italien erfunden wurde.

Mazzuoli, gewöhnlich Parmegiano genannt, ist jedenfalls einer der frühesten Radierer im Süden. Wir kennen ihn von der Malergeschichte her als Manieristen, und maniert in der Zeichnung zeigt er sich auch auf seinen Radierungen, wenn auch minder störend als auf den Gemälden. Eine technische Bedeutung kann man diesen Blättern nicht beimessen: er hat anscheinend nur einmal geätzt, die Schattentöne heben sich gar nicht von einander ab und die Wirkung ist daher merkwürdig flach. Er hat nur wenige Blätter hergestellt, unter denen eine gröfsere Grablegung hervorzuheben ist.

Ein andrer viel bedeutenderer und bekannterer Maler als Parmegiano, der aber immer noch nicht unter die Grofsen der Kunst gehört, hat ebenfalls radiert. Guido Reni hat an die sechzig Blätter verfertigt. Es befinden sich darunter Triumphbogen für den Einzug des Papstes Clemens VIII. in Bologna, viele heilige Familien, und eine Folge von kleinen Apostelköpfen, die entweder von ihm her-

stammen oder ihm nahe stehen. Diese Blätter sind geschickt und elegant gemacht, Die Arbeit ist etwas flüchtig, aber dafür nicht so langweilig wie das, was er in seiner Malerei geboten hat. Im Übrigen ist auch er kein echter rechter Radierer: es waren das nur mehr Versuche, eine zerstreuende Nebenbeschäftigung, nicht ein ernster Anlauf in einem neuen Kunstgebiete. Er scheint auch nicht einmal seine Platten in gesäuberten, hergerichteten Zustand versetzt zu haben, rechnete also vielleicht gar nicht auf den Verkauf.

Im Großen und Ganzen läßt sich von der italienischen Radierung das Nämliche sagen, wie von dem späteren italienischen Stich. Wir vermissen die wirkliche liebevolle Hingebung und den künstlerischen Ernst. Man ist dort sehr bald zufrieden mit dem Wenigen was man von der Technik gelernt hat. Die meisten Künstler griffen zur Radierung, weil sie verhältnismäßig so leicht zu erlernen war, und das Festhalten eines Gedankens auf so bequeme Weise gestattete. Das ging ja schnell von Statten, und da gab sich Niemand die Mühe darnach zu forschen, ob irgend welche besondere Ausdrucksfähigkeit in diesem neuen Mittel liege, ob man damit Wirkungen erreichen könne, die den anderen Techniken versagt sind. Die italienischen Radierungen sind durchschnittlich hell und eintönig. Die Zeichnung bleibt die Hauptsache, auf das Geheimnis der Radierung, daß sie malerische Werte auszudrücken vermag, daß sie Stimmung geben kann, ist man in Italien nicht gekommen. Die große Schaar der Radierer ist daher auch wenig interessant; nur die Ausnahmen von der Regel wollen wir uns ein wenig ansehen.

Eine Ausnahmestellung unter den italienischen Radierern nimmt Tempesta ein, insofern er sich in ausgedehntem Maße mit dieser Kunst abgegeben hat, und über 1500 Blatt schuf.

Der Darstellungskreis Tempestras ist schier unbegrenzt: wenn wir seine Arbeiten durchblättern, drängt sich uns die Meinung auf, daß er bald gar nicht mehr wufste, was er alles radieren sollte, und vom Hundertsten in's Tausendste geriet. Die Monate, die Elemente, als allegorische Gestalten und anders, bringt er groß und klein; die sieben Weltwunder,

des Hercules Thaten, des Alexanders Thaten, die Kriege Caesars führt er uns vor. Embleme — eine Art Darstellung die im XVIII. Jahrhundert besonders die Niederlande pflegten — hat er in reichlicher Anzahl geliefert. Zu Ovids Metamorphosen giebt er hundertundfünfzig Abbildungen. Ariosts Helden müssen zu einer Anzahl abgeschmackter Carricaturen herhalten. Alle die Gebiete endlich, die andere Künstler auch betreten, werden von ihm ausgiebig bearbeitet. Seine Tierstücke sind schlecht, nicht nach der Natur gezeichnet, sondern meist Phantasiegebilde, z. B. ein närrischer Seelöwe. Für den Hippopotamus benutzt er einfach Dürers Holzschnitt, der ja außerordentlich stark nachgewirkt hat, bis auf die Meißener Porzellanmanufaktur herab. Tempestas Jagdstücke sind mangelhaft gezeichnet, und wirken fleckig, da er das «Decken» schlecht verstanden hat, nur zwei oder drei mal ätzt, und keine Übergänge schafft. Seine Landschaften sind ziemlich rohe, stimmungslose Federzeichnungen, die Bauten langweilige Architecturaufrisse. Eine der geschmacklosesten Folgen in der ganzen Geschichte des Kupferstichs sind die «Marter». Die Idee, diese widerlichen Folterarten uns alle breit vorzuführen, ist ebenso unkünstlerisch wie die Ausführung. Biblische Bilder produziert Tempesta gleich »en masse«, so giebt es eine Folge kleiner Blätter zum alten Testament von zweihundertzwanzig Stück. Ferner hat er auch Bildnisse geschaffen, aber nicht nach dem Leben, sondern Phantasiebildnisse der römischen Kaiser, mit gräfslichen, hervorstehenden, wie aus Glas gemachten Augen, und anderen derartigen zeichnerischen Qualitäten. Endlich waren Gefechte, auf denen er meist viele Pferde anbrachte, seine Lieblingsdarstellungen. Die Tiere zeichnet er aber äußerst plump, wenn auch nicht gerade immer falsch. Im Ganzen genommen, müssen wir ein nicht sehr günstiges Urteil über Tempesta fällen. Er hat eben alles zu schnell hingeschleudert, und es war nicht nur unkünstlerisch, nicht nur meist verzeichnet, auch seine Technik ist unbefriedigend. Durch weichen Grund ätzt er viel zu lange: infolgedessen bekommt die Platte ein unreines, fleckiges, rauhes Gesicht.

In weit erfreulicherer Weise als Tempesta nimmt Sal-

vator Rosa eine Ausnahmestellung unter den italienischen Radierern ein, nicht vermöge der Quantität, sondern der Qualität seiner Leistungen. Rosa kennen wir als den berühmten Maler, der die romantische Landschaft eingeführt, als vorzüglichen satirischen Dichter, als Musiker, als kühnen etwas abenteuerlichen Menschen. Sein Charakter gab Veranlassung zur Bildung des Märchens, daß er eine zeitlang unter Räubern gelebt habe.

Rosas Radierungen zeigen eine freie Hand. Auch seine Blätter haben einen hellen Gesamtton, ähnlich wie der gleichzeitige italienische Stich. Er strebt nicht nach malerischer Tiefe und weiß nichts davon, daß die Radierung die Technik des Helldunkels ist. Er glaubt es mit der Zeichnung abgethan zu haben: hierin aber giebt er Beweise von großer Geschicktheit. Er schildert viele antike Szenen: so Alexander vor Diogenes, Diogenes sieht einen Mann aus der hohlen Hand trinken und wirft infolgedessen seinen Becher fort: Oedipus (sehr groß, etwa dreiviertel Meter hoch), Gigantenkampf, (sie sehen wie einfache Menschen bei einem Bergsturz aus, ohne einen Schein von Übernatürlichem) dann auch sich kasteiende Heilige u. s. w., — meist in baumreicher Landschaft. Das alles giebt er leicht und flott an, ohne weiter in die Einzelheiten zu gehen. So genügt es ihm, wenn er Apollos Gesicht in Schatten legen will, nur ein Dutzend gerade Linien, die nicht den Formen folgen, darüber zu ziehen. Rosas bekannteste Blätter sind die kleineren Soldaten und andere Figuren, meist einzeln, bei denen eine farbige malerische Wirkung eher erstrebt und, wegen des günstigen Formats, auch erreicht wird. Die Menschen sind ein wenig überhöht, sonst aber vortrefflich und natürlich gezeichnet.

Noch vorzüglicher als Rosa ist der Neapolitaner Ribera, der zwar von Geburt ein Spanier, in seiner Kunst aber ganz Italiener war. Ihm war das glückliche Los beschieden, daß Reichtum und Ansehen im Alter ihn für die Not und Entbehrung seiner Jugend entschädigten. Es ist bekannt, daß er zu Neapel mit zwei anderen Malern einen Terroristenring bildete, der es jedem fremden Künstler unmöglich machte, in Neapel zur Geltung zu kommen.

Alles was schön ist, zog Ribera nicht an; er liebt das Häßliche und schwelgt in knochigen alten, verrunzelten Gesichtern, die er scharf und charakteristisch wiedergiebt. Absonderliches und Grausiges bringt er gerne: zu Ersterem gehören einige Darstellungen von scheußlichen Karrikaturen, offenen Rachen, Nasen u. s. w.: zu letzterem seine berühmte Schindung des heiligen Bartholomäus, die als Bild auch seinen Ruf begründete, als sein Schwiegervater es auf einem Balkon ausstellte. An dieser Radierung ist zu allen Zeiten gepriesen worden, wie trefflich ihm der Gesichtsausdruck des Gemarterten sowie des Henkersknechts gelungen ist. Selten kann man dies von einem Künstler sagen, denn gewöhnlich tragen sie zu stark auf, wenn sie irgend einen besonderen Gesichtsausdruck markieren wollen. Das Blatt ist auch ziemlich radiererisch gehalten, während z. B. sein heiliger Petrus, grofse breite Striche, sonst aber mehr die regelmässige Anlage eines Grabstichelblatts zeigt. Technisch am vorzüglichsten ist der nachdenkende Dichter, der mit feinem malerischem Empfinden radiert ist. Der Schatten ist bis zur tonigen Tiefe verstärkt, und Hintergrund sowie Nebensachen sind in genial-flüchtiger Weise behandelt, so dafs ein einheitliches Ganze zustande gekommen ist.

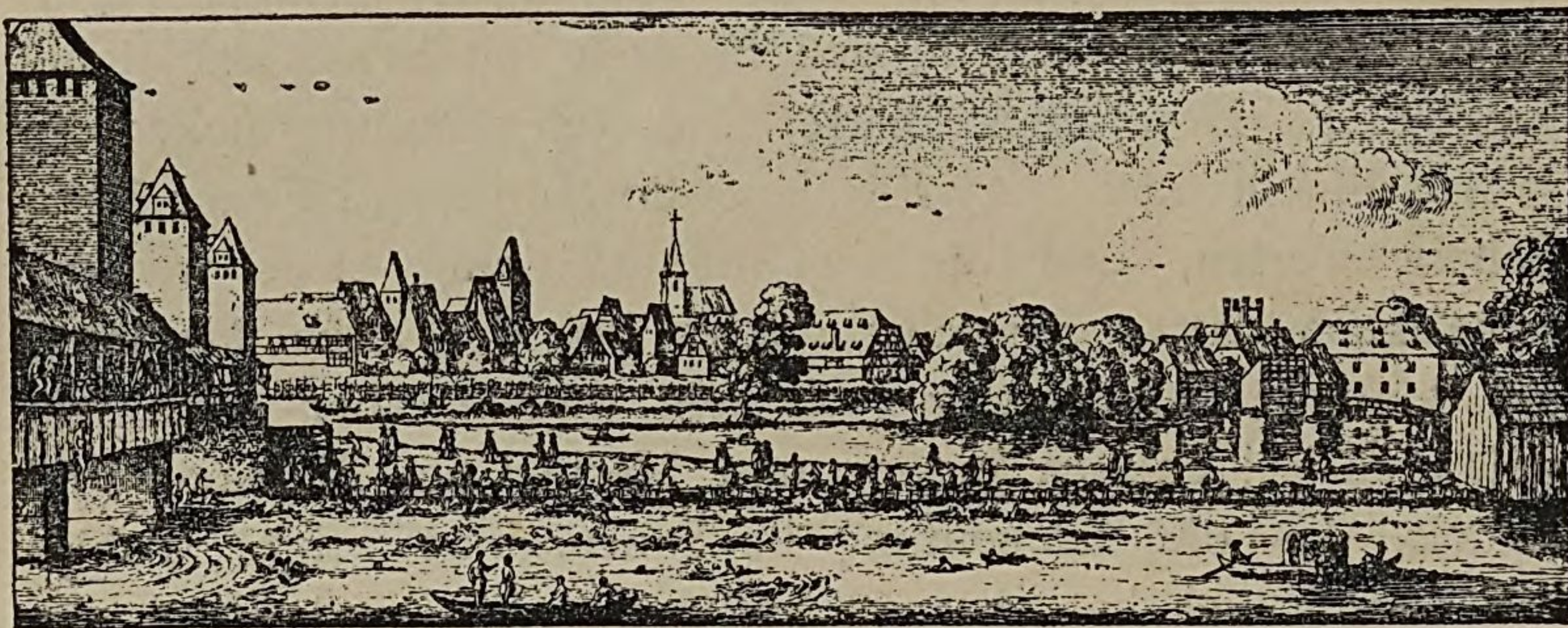
Von italienischen Radierern wollen wir endlich noch des G. B. Tiepolo gedenken, der sich hierin ebenso flott und frech, wie auf seinen Gemälden und Handzeichnungen zeigt. Seine Blätter sind immer interessant: zwar wissen sie nichts vom Helldunkel zu sagen, aber sie fesseln durch originelle Linienführung und durch den kecken, prickelnden Vortrag. Faune und dergleichen spielen darauf eine Rolle: er erinnert etwas an Rosa, was seine Technik anbelangt.

Zu Rom lebte auch ein anderer bedeutender Meister der Radierung, Heinrich Goudt. Doch dafs dieser kein Italiener war, würden wir sofort aus seinen Werken erkennen, wenn sie uns auch ohne Namen und weitere Kunde überliefert worden wären. Bei ihm sehen wir nicht die helle, matte, zeichnerische Technik des Südens, sondern das durchgebildete Helldunkel, und zwar auf eine ganz eigene Art behandelt. Goudt hat nur sieben Blätter radiert und ist trotzdem ein

bedeutender Meister, der in einer Geschichte des Kupferstichs nicht übergangen werden darf. Der Graf Goudt war zu Utrecht geboren und war eigentlich Dilettant insofern er seine Kunst nicht des Erwerbs wegen, sondern zum Vergnügen, betrieb. Er kam nach Rom und lernte Elsheimer kennen, in dessen Malerei er ganz vernarrt wurde. Er kaufte alles auf, was von ihm zu bekommen war, und liefs den Künstler auch viel für sich arbeiten. Um seinen Werken in weiteren Kreisen Anerkennung zu verschaffen, unternahm er selbst die sieben Blätter nach Bildern Elsheimers zu radieren, und es gelang ihm in meisterhafter Weise, die treffliche Zeichnung sowie die malerische Wirkung des Künstlers wiederzugeben. Seine Blätter sind dunkel, annähernd wie die der Schabkünstler, und aus der Tiefe leuchten die hellen Lichter heraus. Seine Technik ist ziemlich regelmäfsig und er hat viel in den Figuren mit dem Grabstichel gearbeitet. Drei seiner Blätter sind Beleuchtungsstücke; die grofse Flucht nach Ägypten, auf die Mond und Feuer ihren Schein werfen, und die fast die Wirkung eines warmen Schabkunstblattes erreicht; Ceres bei der alten Metanira, auf dem die Beleuchtung grell sein mußte, aber doch fein gelungen ist; endlich Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, das die Beleuchtung im Innenraume zeigt. Tobias mit dem Engel hat Goudt zweimal, grofs und klein, mit Abweichungen in den Figuren, radiert. Die kleine Enthauptung des Täufers ist so zart gearbeitet, dafs sie fast wie ein Niello aussieht. Das siebente Blatt stellt eine Morgenlandschaft dar. In entzückender Weise hat Goudt durch einfaches Weifs und Schwarz eine farbige Wirkung erreicht; das kleine Blatt ist wohl das schönste von Allen.

Goudt selbst ist ein Nordländer; durch sein Vorbild leitet er uns vollends zu den Deutschen über. Hier giebt es aber wenig von den Vertretern der Radierung zu sagen, denn die meisten Künstler wie J. W. Bauer, wie I. H. Roos, sind nur mehr oder minder unselbständige Nachahmer von einerseits französisch-italienischen, andererseits holländischen Vorbildern. Es giebt nur einen wirklich hervorragenden Künstler, der im 17. Jahrhundert die Radierung in Deutschland pflegt: das ist Wenzel Hollar.

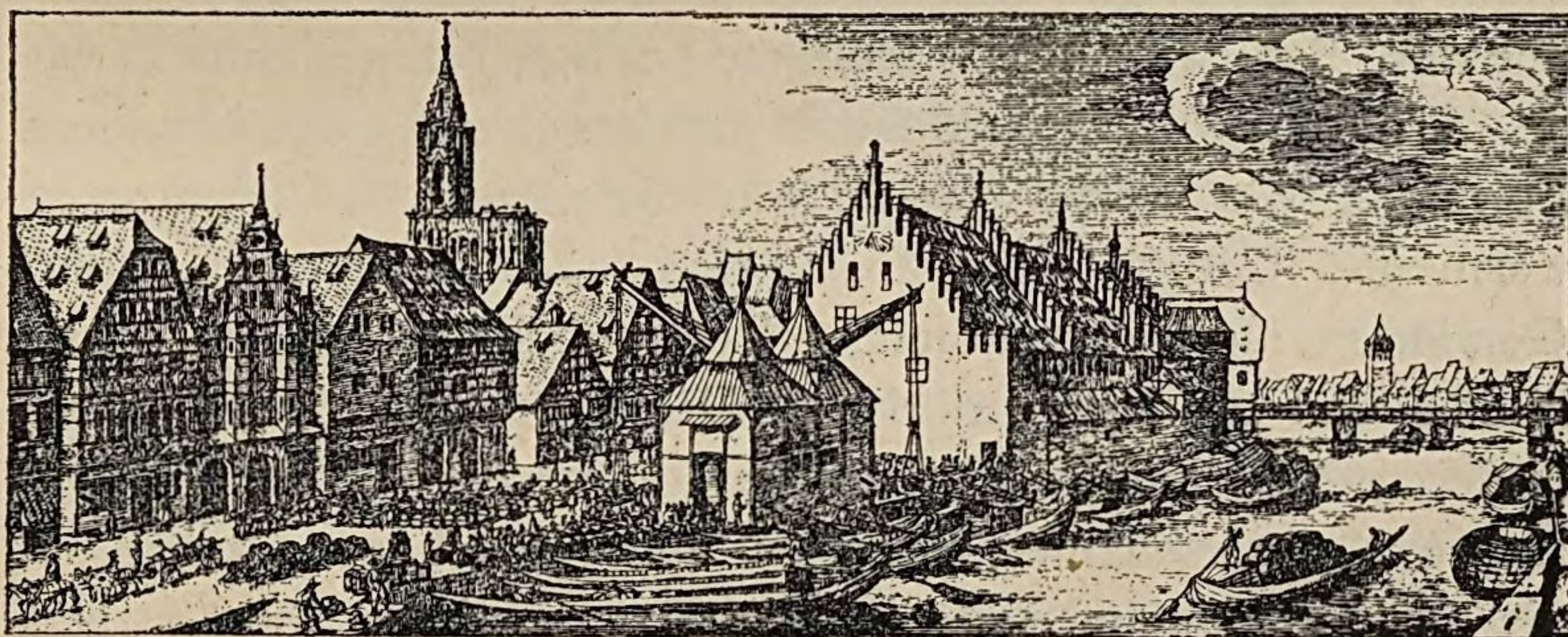
Hollar entstammt einer angesehenen Prager Familie, die infolge des dreissigjährigen Kriegs plötzlich verarmte. Als zwanzigjähriger Jüngling verliess er, nachdem er schon seit ein paar Jahren Proben seiner Kunstfertigkeit an den Tag gelegt hatte, seine Vaterstadt und wandte sich den Rheinlanden zu. Unter seinen frühen Arbeiten befindet sich eine Madonna nach Dürer, und der grosse Meister scheint auch einen grossen Einfluss auf ihn geübt zu haben. Nicht dafs er seine Weise nachahmte, er arbeitet vielmehr in entsprechendem Geiste, und sein Sinn für tüchtige, liebevolle Technik ist stark entwickelt. Seine Reisen führten ihn zuerst nach Frankfurt a. M., wo er unter Merian thätig war. Später gelangt er nach Strassburg, dessen Kathedrale er radierte und nach Köln, von dem er auch verschiedene An-



Hollar: Strassburg.

sichten herausgab. Hier trifft er zusammen mit dem berühmten Kunstliebhaber Thomas Grafen von Arundel, der ihn zuerst nach Wien, dann mit nach London nahm. Er heiratete dort bald ein Mädchen im Haushalte seines Gönners. Vom Grafen wurden seine Kräfte nicht völlig in Anspruch genommen, und es blieb ihm noch viele Zeit übrig, für die Verleger zu schaffen. Diese nützten ihn auf schmäbliche Weise aus, was ihnen um so leichter gelang, als Hollar etwas unbeholfen, sehr gutmütig, unerfahren und bescheiden war. Sehr bald nach seiner Ankunft verfertigte er zum Beispiel die grosse Ansicht von Greenwich, wofür ihm der Verleger Stent nur dreissig Schillinge bezahlte. Heute giebt man für

einen einzelnen guten Abdruck etwa das Zwanzigfache. Zur Zeit der Revolution konnten seine Gönner Hollar nicht mehr so hüten und er geriet sogar in Gefangenschaft. Er entkam aber und floh nach Antwerpen, wo er acht Jahre verweilte. Während dieser Zeit schuf er seine besten Werke, zum Beispiel die Muscheln, die Muffe, die Schmetterlinge, die alle einen bezaubernden Grad von Stofflichkeit besitzen, den wohl kein anderer der älteren Radierer je erreicht hat. Im Jahre 1652 kehrte er nach London zurück, wurde jetzt aber erst recht von den Buchhändlern ausgenutzt, für die er große Folgen zu Homer, Virgil, Juvenal, zu Dugdales topographischen und inventarisierenden Schriften radierte. Seine Londoner Ansichten machten den König auf ihn aufmerksam, der ihn nach Tanger schickte.



AUTUMNUS

Hollar: Strassburg.

Er war unglaublich fleissig und hat an die drei tausend Blätter hervorgebracht, wobei zu bemerken ist, daß sie meist zwar klein aber nie skizzenhaft sind, daß er vielmehr stets sich liebevoll in die Einzelheiten vertieft. Er machte zuletzt seine Berechnung nicht mehr für das Stück, sondern für die Arbeitsstunde, wie ein Tagelöhner; soweit hatten die Händler ihn heruntergebracht. Zum Selbstverlag scheint er zu unpraktisch gewesen zu sein. So setzte er sich beim Arbeiten vor eine Sanduhr und zählte die Stunden ab, für deren jede er vier Pence, dreiunddreissig Pfennige erhielt. Als er starb, war er auch völlig verarmt und seine letzten Worte waren an Gerichtsdienner, die das Bett unter ihm pfänden wollten, gerichtet.

Hollar war nicht ausschliesslich Malerradierer; er hat z. B. viele Karrikaturen nach Lionardo, Ziergefässe nach Holbein, Bildnisse nach verschiedenen Meistern, ganze Illustrationsfolgen nach nicht immer den besten Künstlern gearbeitet. Wollen wir ihn aber am Unverfälschtesten kennen lernen, so sehen wir von diesen Blättern ab, und betrachten solche, die er der Natur der Sache nach, nach eigener Zeichnung stach, wie die Ansichten, die Wappen, Siegel, Menschen und Tiere, wie endlich die zahlreichen Trachtenbilder.

Für einen Radierer bedient sich Hollar einer ziemlich strengen, regelmässigen Linienführung. Er wirft nichts flott hin, sondern führt die Einzelheiten gewissenhaft aus, ohne natürlich den Gesamteindruck darüber zu vergessen. Seine Striche sitzen eng an einander, die Übergänge werden mit Punkten vermittelt, und seine Blätter haben einen vollen dunklen Ton. Bei den Bildnissen erinnert seine Manier etwas an die Morins, doch bedient er sich durchweg eines kleineren Formats. Sie wirken gerade wie diejenigen des Franzosen warm und farbig. Sehr viele sind nach Zeichnungen und Gemälden Holbeins radiert. Vortrefflich sind das Selbstbildnis und die Frauenbildnisse Dürers. Auch die Selbstbildnisse verschiedener berühmter italienischer Maler gelangen Hollar ausgezeichnet, wie er sich überhaupt völlig in die Formensprache anderer Künstler vertiefen kann. Das zeigen besonders die Karrikaturen und Köpfe nach Lionardo, die Skizzen nach Mantegna, die Landschaften nach Breughel, die Blätter nach Elshaimer u. s. w. Die letztgenannten sind zum Teil nach Goudt kopiert und ganz in dessen Manier durchgeführt.

Von Blättern eigener Zeichnung interessieren uns besonders mehrere von kulturgeschichtlicher Bedeutung. Das sind z. B. alte Ansichten und Pläne von London: eine Parlamentssitzung in der Angelegenheit des Grafen Stafford, eine Friedenserklärung vor dem Stadthaus zu Amsterdam, etliche Leichenzüge u. s. w. Hier wären die Frauentrachten anzureihen, von denen Hollar mehrere grosse Folgen radierte. Eine dieser zeigt Brustbilder im Rund; eine zweite ganze Figuren in graziöser Haltung, wie wir sie von van Dycks

Bildnissen her gewöhnt sind. Die «Aula Veneris» umfaßt 100 solcher kleiner ganzer Figuren mit englischen Beischriften. Auf allen diesen Bildchen ist das Stoffliche ausgezeichnet wiedergegeben; ohne kleinlich zu werden achtet Hollar auf den Kleiderschmuck im einzelnen, jedoch liefert er etwas weit Höheres als ein Modebild im gewöhnlichen Sinne, da er stets die Köpfe künstlerisch und nicht schablonenhaft behandelt.

Hollars Ansichten sind meist klein und schmal: er macht sie niedrig und erspart sich so die schwierige und wenig reizende Behandlung des Himmels. Hier geht er nicht viel auf Einzelheiten ein, da er gewöhnlich weite Fernblicke giebt. Die Behandlung des Schattens ist stets auch sehr sorgfältig, und einen flotten Eindruck macht er daher in den Landschaften nicht, obwohl er nur die allgemeine Erscheinung wiedergibt.

Hollars technische Meisterstücke bestehen in Arbeiten nach leblosen Gegenständen. Da ist eine hervorragende Folge von Schiffen und Schiffsteilen anzuführen; dann eine Menge von Gegenständen die sich in den Sammlungen seiner Gönner befanden, und die er in aller Ruhe abzeichnen und radieren konnte: Schmetterlinge, Pflanzen, verzierte Geräte. Zu den allerbesten gehören einige Muffe und Pelze, die in so hohem Grade stofflich behandelt sind, wie sie keiner unter seinen radierenden Zeitgenossen und Vorläufern hätte behandeln können, und endlich noch die seltene kostbare Folge von Muscheln.

Bei der großen Thätigkeit Hollars ist es beachtenswert, daß der künstlerische Durchschnitt seiner Leistungen so hoch ist. Zu den schöpferischen Meistern, die uns erheben und anregen, gehört er ja nicht, wohl aber unter die sorgfältigen Künstler, die uns bei jeder Arbeit zu erfreuen suchen und sich ganz hinter ihr Werk stellen. Seiner einwandfreien Zeichnung und seinem farbenempfindlichen Auge ist es öfters gelungen, eine Stofflichkeit zu erreichen, wie man sie gewöhnlich nur vom Grabstichel erwarten darf.

Wenzel Hollar hat uns nach England geführt. Das kunstsinnige Inselvolk hat seinen großen Schatz an

klassischen Meisterwerken auf zwei Wegen erworben. Einmal trat es vermöge seiner reichen Geldmittel als bevorzugtester Käufer auf dem Weltmarkt auf, wo immer ein berühmtes Kunstwerk zum Verkauf gelangte. Sodann hat es eine ganze Reihe der ersten Künstler des Auslandes an sich zu fesseln gewußt, und indem es ihnen eine zweite Heimat bot, dem eigenen Volke erfolgreichen Antrieß zur Entwicklung von Kunstinteressen gegeben. Der erste ganz groÙe solcher angesiedelten Künstler war bekanntlich der jüngere Holbein. Ihm folgten unter Anderen, Männer wie Hollar, Bartolozzi, — aus dem Bereiche einer Schwesterkunst wäre zum Beispiel Händel zu nennen —, und viele andere, die einst wohl berühmt, jetzt aber minder geschätzt werden. Ihm folgte vor allen auch der gröÙte Rubensschüler, Anton van Dyck.

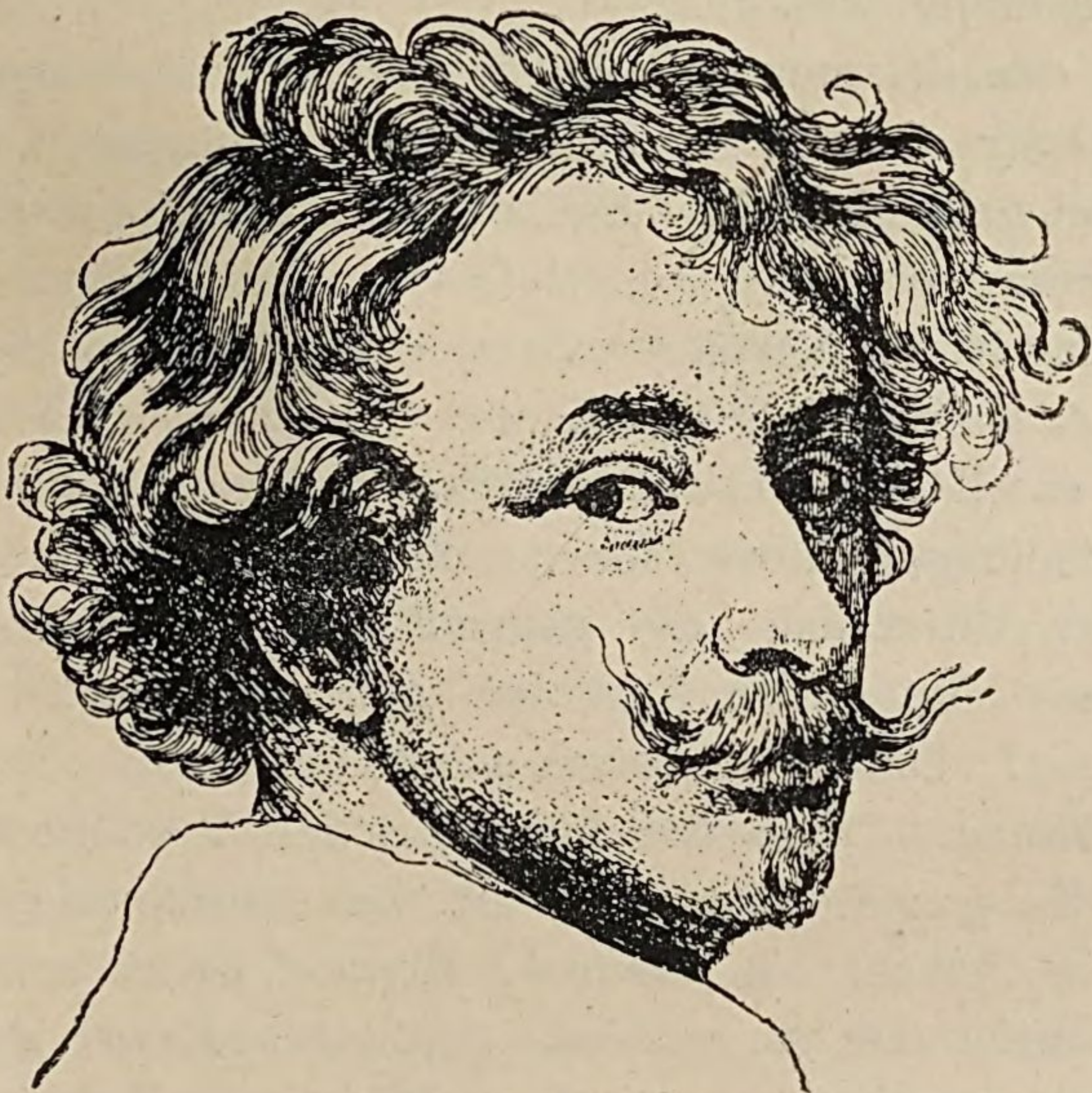
Van Dyck, den alle Welt als hervorragenden Bildnismaler kennt, ist auch nicht minder hervorragender Bildnisradierer. In seinen etlichen zwanzig Platten hat er die Anregung zu einer Behandlung des Portraits gegeben, die heute noch, namentlich in England, vorherrscht. Er hebt den Kopf, das Gesicht stark hervor und läßt alles Übrige mehr verschwinden, je weiter es etwa von den Augen entfernt ist. Das Gesicht wird mit kurzen freien Strichen und Punkten sorgfältig modelliert, so daÙ es plastisch heraustritt.

Schon die unmittelbare Umgebung des Kopfes wird flüchtiger behandelt, und je mehr er sich dem Rande der Platte nähert, desto mehr begnügt er sich mit wenigen Strichen, so daÙ die Kleidung der untere Teil der Figur kaum angedeutet sind. Der Hintergrund ist gewöhnlich eine Fläche, hell oder dunkel, und ablenkendes Beiwerk gibt es keines. Das ganze Können des Meisters ist darauf konzentriert, den Gesichtsausdruck frisch und lebenswahr zu erfassen: wir nehmen das Bild auf einen einzigen Blick ein, und müssen unser Auge nicht erst überall herumwandern lassen, bis es alles gesehen hat, was dargestellt ist. Gleich wie wir einem Menschen ins Auge schauen, wenn wir ihn uns wirklich ansehen wollen, will van Dyck uns das wirkliche Bild eines Menschen geben, indem er unsre Aufmerksamkeit von allen

Nebensachen, Kleidung und Figur ablenkt und rein an das Gesicht fesselt.

So wie er sie geschaffen hat, sind seine Platten leider nicht geblieben, sondern andre unverständige Künstler haben sich darüber hergemacht und sie ausgeführt, ihnen ihre einheitliche geschlossene Wirkung geraubt.

Trotzdem van Dyck ein nur allzugroßer und haltloser Bewunderer des weiblichen Geschlechts war, was ihn in manche Unannehmlichkeiten verwickelte, finden wir unter seinen Radierungen kein einziges Frauenbildnis. Es sind



Van Dyck : Selbstbildnis.

alles Männer, und zwar meist Kunstbrüder, die er darstellt: darunter allerdings einige so schöne Menschen, wie zum Beispiel Vorstermans, Pontius, auch er selbst, daß uns was diesen Punkt anbelangt völlige Entschädigung für das Fehlen der Frauen zu Teil wird. Er zeichnet sie uns so überzeugend, besonders aber so graziös und vornehm, wie nur er es kann, und wie er es auf seinen besten Gemälden nicht trefflicher vermocht hat.

Neben diesen eigenhändigen Platten hat van Dyck noch die Vorzeichnungen, grau in grau, gemalt für eine sehr

grofse Anzahl von Bildnissen die andere Meister, wie Bolswert, Pontius, u. s. w. aufs Kupfer gebracht haben. Derartige Skizzen sind den Besuchern der münchener Pinakothek zum Beispiel bekannt, und sie bilden eine grofse Iconographie der leitenden Persönlichkeiten, – Fürsten, Staatsmänner, Soldaten und Künstler — des 17. Jahrhunderts von unschätzbarem Werthe. Er erfreut uns durch diese für den Kupferstich geschaffene Bildniskunst, fast noch mehr als durch seine grofsen gemalten Portraits, die er bald wegen der zu grofsen Anzahl der Aufträge, nicht mehr ganz eigenhändig ausführen konnte.

Mit dem Flamen van Dyck sind wir dem eigentlichen Blüteland der Radierung sehr nahe gekommen, sind wir an der Schwelle Hollands angelangt. In Flandern selbst gab das Geschick es nicht zu, dafs die Radierung besonders gedieh. Es ist ein bewährter Satz, dafs nichts so erfolgreich ist wie der Erfolg, dafs das Grofse viel schneller noch gröfser wird als das Kleine. Hatte nun Rubens hier eine erfolgreiche grofse Schule gegründet, so war es ganz selbstverständlich, dafs dieser Mittelpunkt die ganze Kraft, die überhaupt im Lande dem Kupferstich dienstbar gemacht werden konnte, an sich zog. Daneben konnte nichts bestehen.

In Holland lagen die künstlerischen Verhältnisse ganz anders. Da gab es nicht einen grofsen Mittelpunkt, sondern eine grofse Anzahl von Centren. Sodann ist es äufserst bemerkenswerth, dafs es in der holländischen Kunst verhältnismäfsig wenige Schulen grofsen Stils gab, dafs vielmehr die Meister alle ziemlich selbständig waren und auch selten eine Anzahl von bedingungslosen Schülern, Nachahmern, um sich scharten. Da aber, wo eine grofse Schule blühte, hat sich der Kupferstich eingebürgert: man denke an Rafael und Rubens. Die erfolgreichen Künstler überlassen die Wiedergabe ihrer Werke anderen: und da diese unselbstständig sind, müssen sie streng geschult werden, was nur beim Stich möglich ist. Der selbständig und prunklos seiner Wege gehende Künstler aber, dem vielleicht nicht immer grofse Anerkennung zu Theil wird, hat keinen Anhänger, welcher seine Gedanken wiedergiebt. Er wird viel

eher selbst auf die Idee des Stechens gebracht und überläßt das nicht von vornherein anderen. Beschäftigt er sich einmal damit, so sieht er so gleich, daß für ihn nicht der Linienstich, sondern die Radierung, diese unmittelbarste und empfindlichste Technik, das einzige Mittel ist. Der Mangel einer großen Schule erklärt demnach einigermaßen die Blüte der Radierung in Holland. Bezeichnenderweise hat z. B. der Künstler, der die größte Schule führte, Franz Hals, nicht radiert.

Dort, wo lauter große Künstler, und nicht bloß einseitige Kupferstecher, die Radierung ausübten, mußte diese naturgemäß zur feinsten Entwicklung gelangen. Aber diese Entwicklung war auch durch das Land, den Boden gegeben. Es hat sich wohl mancher über den zauberhaften Goldton des Carnats des herrlichen Bellini gewundert, bis er einmal Abends während des Sonnenuntergangs auf einer Gondel im Hafen Venedigs fuhr und wahrnahm, daß dieser Goldton einfach geschaut, nicht willkürlich hinzugethan ist. Wie hier der Glanzpunkt der Kunst in einer nirgend anderswo zu treffenden Beschaffenheit des Orts seinen Ursprung findet, so beruht auch die Vollendung der holländischen Radierung auf den atmosphärischen Verhältnissen des Landes. Dort, wo die trübe Witterung vorherrscht, ist die malerische Helledunkelbeleuchtung, die der Radierung ein so willkommenes Problem bietet, zu Hause. Durch jene nebelige dicke Luft gesehen, erscheinen die Formen so bruchstückmäßig, so skizzenhaft, wie sie die Radierung wiederzugeben liebt, um unsere bildnerische Phantasie anzuregen. Dort giebt es eine wirkliche „Luftperspective“, die jedermann auffällt, während durch die klare, trockene Luft des Südens wir oft meilenweit entfernte Dinge so scharf erkennen, als wären sie zum Greifen nahe. Hier die bestimmte Form, dort der malerische, verfließende Schmelz.

Zu den früheren holländischen Künstlern, die das Charakteristische der Radierung noch nicht völlig zur Geltung bringen und eher eine strenge Technik beibehalten, derzufolge ihre Blätter wie Federzeichnungen aussehen, gehört Jan van de Velde. Blätter wie „Ignis“, die Hexe, Drei-

königsabend und andere Nachtstücke sind in Goudts Manier gearbeitet. In den Monaten aber, sowie in den Darstellungen mit Tageslicht überhaupt, ist er ziemlich hart und spröde: namentlich behandelt er das Laub recht schablonenhaft und auf eine nichtssagende Art. Ganz hübsch ist die Folge „Playsante Lantschappen“, die eine Anzahl von Natur-Ansichten, alte Ecken und Enden holländischer Städtchen, mit Fähren, Ziehbrücken, Stadtmauer und dergleichen umfaßt. Sie sind gut gezeichnet und intim aufgefaßt: aber eine malerische Behandlung wird nicht erreicht.

Die holländischen Landschaftsradierer lassen sich in zwei Gruppen scheiden. Die einen holen ihre Eingebungen jenseits der Alpen her: sie sind in Italien gewesen, haben dort gelernt und sind in der südlichen Kunstanschauungsweise grossgezogen: ihre Landschaft ist classisch komponiert und die Motive sind meist Italien entlehnt, soweit sie nicht ganz erfunden sind. Die anderen Künstler bleiben dem Vaterlande, oder doch wenigstens dem Norden treu. Entgegen den weiten stilisierten Fernsichten mit schönem Linienfluß bieten sie kleine getreue und intime Blicke in die krause Natur des Nordens.

Ein Meister, der wenigstens aus seinem engeren Vaterland herausgekommen sein muß, ist Allaert van Everdingen: das lehren uns seine Vorwürfe. Die Natur, die er radiert, ist in Holland nicht zu sehen, noch weniger etwa in Italien. Man glaubt, daß er in Norwegen gewesen ist und vielleicht auch in Tyrol. Er liebt kleine dichtbewaldete Flecken Erde mit knorrigen Bäumen, absonderlichen Felsen und baufälligen Blockhütten. Die Staffage fehlt zwar fast nie, sie tritt aber ganz zurück und die Blättchen erscheinen zunächst als reine Landschaften. Der Vordergrund ist immer so wild, daß man dahinter große Riesenberge erwartet: die fehlen aber und wir sehen den Himmel gewöhnlich bis zum Horizont herab. Die Abtönung der verschieden entfernten Gegenstände, die Luftperspektive ist vortrefflich. Er bietet fast stets diffuses Licht, nicht wirklichen Sonnenschein mit daraus entstehenden tiefen, schwarzen Schatten. Daher ist der Gesamtton ein heller, was auch dem leichten, graziösen

Vortrag entspricht. Everdingen legt oft ganze Stellen in Bausch und Bogen in Schatten, indem er mit ziemlich derber Strichlage darüber fährt.

Neben den zahlreichen kleinen Landschaften hat er auch eine große Abbildungsfolge zu dem Gedicht «Reineke Fuchs» radiert. Auch hier ist der landschaftliche Teil der gelungenste und gewöhnlich die Hauptsache. Unter den Tieren ist der Fuchs selbst das Beste: die Affen z. B. sind zu menschenähnlich und weniger fein in der Zeichnung. Einige Blätter sind Nachtstücke und mittelst seltsamer Technik zu solchen geschaffen worden. Man hat sie zu den Schabkunstblättern gezählt. Wahrscheinlich ist die Wiege, der Granierstahl, oder aber eine Art Roulette benutzt worden, um den Grund aufzurauen: ein nachheriges Arbeiten mit dem Schaber ist wohl nicht erfolgt. Die Wirkung ähnelt derjenigen die J. J. Boissieu viel später mit der Roulette erzielte.

Ein noch berühmterer Landschaftsmaler als Everdingen ist Jakob Ruijsdael, den wir auch als Radierer über jenen stellen können, obwohl er nur zehn Blatt vollendet hat. Sie sind eigentlich nur Baumstudien, jedoch weiß er immer ein abgerundetes Bildchen daraus zu machen, indem er bald eine Hütte, bald einen Weiher, oder dergleichen in die Darstellung zieht, die somit das Studienhafte, daß eine einfache Landparthie an sich trägt, verliert. Seine Behandlung des Einzelnen, z. B. der Blätter, ist ganz hervorragend. Nie strebt er danach, die Form eines einzelnen Baum-Blattes wiederzugeben. Durch ganz unregelmäßige Striche will er nur den Eindruck von Licht und Schatten, von dunkler und heller Farbe festhalten und sucht auf diese malerische Weise die Formen ohne Linien wiederzugeben. Infolgedessen zeichnen sich seine Radierungen durch stimmungsvolle Weichheit aus: einzig und allein die Wolken sind ein wenig fest und hart.

Der bekannteste und fruchtbarste holländische Landschaftsradierer ist Antoni Waterloo. Namentlich im Anfang unseres Jahrhunderts war er beliebt, was ihm ja ein wenig günstiges Zeugnis ausstellen würde, wenn er nicht auch bessere Arbeiten geschaffen, als diejenigen, die zu dieser Zeit so geschätzt wurden. Seine guten Blätter sind die

kleinen: mit dem wachsenden Format verlieren sich die frischen Tiefen und Lichter, er wird eintönig grau und zeichnerisch langweilig. Besonders die monotone Laubbehandlung stört, sobald sie durch das große Format auffällig wird. Auch bei Waterloo ist es der Baum, der den Künstler an der ganzen Landschaft am meisten interessiert. Fast durchweg bietet er einfache Ausblicke in eine Waldlichtung, an deren Ränder sich Kornfelder oder Wiesen befinden. Staffage fehlt manchmal ganz; immer bleibt sie unbedeutend. Einige seiner Landschaften hat er durch heidnische Figuren zu beleben gesucht, Merkur und Argus, Apollo und Daphne, Pan und Syrinx, Venus und Adonis u. s. w.: andere zeigen uns biblische Darstellungen: Hagar, Tobias, Elias und andere; es sind dies Figuren, die wir gewissermaßen erst suchen müssen, so wenig drängen sie sich in der Landschaft hervor. Unter den kleinen Blättern befinden sich viele naturgetreue Ansichten von holländischen Bauerngehöften, Kanälen, Stadtmauern mit Türmen, noch schlichter aufgefaßt und besser vorgetragen, als sie uns J. v. d. Velde bot. Endlich giebt er auch mehrere jener von einer Anhöhe aus gesehenen Fernsichten über weites Flachland, wie wir sie auf einigen wunderbaren Ölgemälden der Ruisdael und Vermeer kennen gelernt haben.

Waterloo ist etwas eintönig, aber er zeichnet gut, und ein besonderer Vorzug besteht in seiner hübschen leichten Behandlung des Himmels. Seine Fels- und Gebirgslandschaften sind die am wenigsten ursprünglichen Radierungen seiner Hand.

Wie schon gesagt wurde, stehen diesen volkstümlichen Radierern die italienisierenden gegenüber: an ihrer Spitze treffen wir Jan Both. Von Both haben wir Gebirgs- und Flachlandschaften. Die ersteren werden im Mittelgrund rechts und links von coulissenhaften Bergzügen eingeschlossen und als Staffage bringen sie römisches Landvolk. Große Linien der unbewaldeten Berge geben den Fernen ihr charakteristisches Gepräge: der Vordergrund besteht in rauhem, romantischem Boden, oder wir sehen jäh emporsteigende kahle Felswände, wie sie an den oberitalienischen Seen vorkommen. Die Wolken, das Schwerste bei der Landschafts

radierung, gelingen Both nicht besonders: eine eintönige lange und schwere Strichlage mit weissen Rändern läßt sie wie Tücher am Himmel erscheinen. In den Flachlandschaften aus der näheren Umgebung Roms kommen antike Überreste sowie die damaligen Typen und Bauten Italiens mehr zur Geltung: vor ihnen tritt das Romantische der Natur zurück. Echt holländisch zeigt Both sich in seinen fünf derben Bauernstücken, die die Sinne darstellen, doch fallen diese ja aus dem Bereich der Landschaftskunst heraus.

Die Radierungen seines Nachahmers Berghem zeigen im allgemeinen die gleiche Natur, jedoch treten bei ihm die



Berghem: Ziegenkopf.

Figuren stark hervor und bilden eigentlich die Hauptsache in der Darstellung. Berghems weicher, ruhiger Baumschlag ist zu loben: eine große Farbtiefe wohnt seinen Blättern gerade nicht inne. Hirten, Dudelsackpfeifer und dergleichen spielen eine Rolle bei ihm: dann aber besonders Tiere. Er hat eine Folge «Animalia» herausgegeben, die ganz vortrefflich ist; die Zeichnung ist sicher und ausdrucksvoll, Wolle und Fell sind stofflich wiedergegeben. Neben Kühen und Schafen bringt er auch Pferde und Esel, ferner einige Geisköpfe. Bei diesen eigentlichen Tierstücken tritt die Landschaft ganz zurück.

Berghems Schüler Karel Dujardin ist ebenfalls hauptsächlich Tierradierer, jedoch hat er auch reizvolle, duftige und ganz winzige Landschaften geliefert, bei denen nur ein paar Linien groÙe Strecken angeben und das Blatt sich luftig gegen den Hintergrund verliert. Andere Stücke aus der Campagna, mit Ruinen, sind zeichnerisch, hell und ohne Farbenwerthe, ohne Tiefen. Bei den Tieren setzt er Fell und Wolle ganz genau und doch immer geistvoll hin. Er hat auch einige Menschenköpfe und Figuren radiert, wobei er sich tapferer bewährte, als es bei den Landschaften gewöhnlich der Fall ist.

Ausschließlich Tierradierer ist Paul Potter, der sich ja auf diesem Darstellungsgebiet auch als Maler, trotz seines frühen Todes, so großen Ruhm erworben hat. Seine Radierungen führen uns Ochsen, Kühe, in liegender, stehender, kämpfender Stellung vor, ferner blos den Kopf dieser Tiere, sowie eine Reihe von Pferden. Eines seiner Hauptwerke ist der Zabucaia-Baum, ein großes brasilianisches Gewächs: Potter schildert daneben auch einen Affen, der die Frucht des Baumes verspeist.

Potters Kühe sind zwar mit Kot bedeckt und der äußeren Erscheinung nach schonungslos realistisch behandelt, ihre Stellungen sind aber ein wenig zu zierlich. Das geht bei den beiden kämpfenden Stieren soweit, daß der Eindruck von Kraft und böser Absicht gar nicht besteht: es sieht wie eine Art Scheinvorstellung aus. Auch macht er seine Kuhköpfe ein wenig zu beschaulich, zu bewußt: die Augen sind zu ausdrucksvoll, die Tiere stehen gewissermaßen Pose. Potters Popularität mag zum Teil gerade darauf beruhen, daß er in seine Tierstudien oft etwas Fremdes hineinlegt. Natürlicher und besser sind die Pferde. Es sind scheußliche Schindergäule: auf dem einen Blatt ist das eine Tier schon gestürzt, und ein Hund will sich soeben darüber her machen, während eine andere Mähre, deren Stunden, man möchte sagen Minuten, auch gezählt sind, trostlos zusieht. Potters Vortrag ist leicht und besteht aus Punkten und Strichelchen: ohne gerade flott zu sein, giebt er nicht zu viel Detail. Den Himmel läßt er meist wolkenlos und umgeht so die Schwierigkeit.

Alle diese Tierradierer beherrschen ja die Formen in ziemlich gleichem Masse vortrefflich. Darin kommt ihnen Adriaen van der Velde gleich, übertrifft sie aber noch insofern er außerdem grössere Tiefen und mehr künstlerische Abwechslungen im Herausarbeiten der Schatten zeigt. Er mag demnach als der beste der Gruppe gelten, eben weil er



Potter: Der Kuhkopf.

neben der richtigen und wirksamen Form auch noch Gewicht auf farbige malerische Behandlung legt. Er stellt die Tiere in kräftiges Sonnenlicht, das Schlagschatten hervorruft. Die Landschaft besteht in der einfachst-denkbaren Heide oder Weide, welche jedoch sorgfältig ausgeführt ist. Die Bewegung auf seinen Blättern ist vorzüglich, so zum Beispiel auf dem Blatt mit dem säugenden Mutterschaf.

Von den Landschafts- und Tierradierern gehen wir zur Betrachtung derjenigen Künstler über, die das alltägliche Leben des «höchsten Tieres», des Menschen, schildern. Man weiß zur Genüge aus der Genremalerei des holländischen 17. Jahrhunderts, daß diese Typen allerdings manchmal dem höheren Tiere eher als den Menschen gleichen. Wüstes Saufen und das Genossene auf alle denkbaren Weisen von sich geben bildet fast den ausschließlichen Vorwurf eines Brauer zum Beispiel. Man hat diese Vorliebe für gegenständlich abschreckende Darstellungen auf mannigfaltige Arten erklären wollen. So sagt man, daß die Kriegsnot, die Ungewißheit des morgigen Tags alle Leute in den Zustand versetzt hat, in welchem sie möglichst das Heute genießen wollen, sich ganz den sinnlichen Freuden ergeben, die naturgemäß ihre unangenehmen Folgen haben.

Der holländische Volksstamm ist der Natur nach derb, auch heute noch, und das Leben des gewöhnlichen Volks, das wenigstens im 17. Jahrhundert fast jede Bequemlichkeit entbehrte, hat den Sinn für anständige, geschweige denn feinere, Formen sich nicht weit entwickeln lassen. Die Höhlen, die innerhalb ihrer vier Wände, Stall, Küche, Schlafraum, Schankstube nebst unnennbaren Örtlichkeiten, alles auf einmal vorstellen, in denen sich die rüden, raufenden Gesellen auf Fässern, Böcken, zerbrochenen Sesseln lagerten, um sich an verfaulten Bänken statt Tischen zum Schnapsgelage niederzulassen, waren keine «Spezialitätskneipen», sondern der alltägliche Aufenthalt dieses unflätigen Seevolks und dieser struppigen Bauern.

Für uns ist die Malerei eine freie Kunst, deren Jünger sich wohl meist aus den ästhetisch hochstehenden Kreisen rekrutieren. Damals war sie aber eher noch ein Gewerbe, an das sich der beschränkte Mann, falls er einmal dazu Talent gezeigt, ebenso gern wagte, als an das Schneidern, das Schustern oder sonst was. Nun wollte es das Schicksal der Kunst, daß einige solcher derben Gesellen sich der Malerei widmeten, um die Mittel für ihre Zechereien zu erwerben. Wie alle echten Künstler, — denn das waren auch sie — stellten sie nur die Welt, in der sie lebten, dar. Sie thaten es ohne

jede Nebengerechnung, ohne die Absicht den höherstehenden Kreisen einen Spass zu bieten. Das ist überhaupt, nächst der brillanten technischen Ausführung, das Hochkünstlerische dieser Genremaler, daß sie nicht bewußt komisch sein wollen, daß sie keine Pointen oder Witze malen, sondern einfach ohne weiteres Überlegen ihr eigenes Leben wahr darstellen. Geben sie dieses großartig wieder, so muß man aber nicht



Ostade: Der Leiermann.

alles in einen Topf werfen und nun glauben, daß das ganze holländische Leben des 17. Jahrhunderts sich nur aus solchen Szenen zusammensetzte.

Der berufenste Maler jener Typen war Adriaen Brauwer. Nicht weit unter ihm steht Adriaen van Ostade, der zugleich der Erste unter den Radierern dieses Genres ist. Die Poesie, das Malerische der Lumpen und des Schmutzes

sind ihm heilig. Unter seiner Muse kann man sich nur eine Viehmagd vorstellen. Da giebt es Bauernschlägereien, Dorf-kirmessen, Schweineschlachten, Charakterköpfe und Figuren von Bettlern und fahrendem Gesindel: da giebt es Kneipen, die uns beim bloßen Ansehen dahin bringen können, die Nase zuzuhalten, und schäkernde Bauernpaare, bei denen das Schäkern sich ziemlich schnell in Zotigkeit verwandelt. Einige andere Darstellungen sind weniger anstößig — es geht natürlich dieses Urteil immer nur vom Standpunkt des Gegenstandes aus —: so z. B. das Tischgebet, und die Familie vor der Hütte, in der eine wunderbare Abendstimmung geboten wird. Das sind vorzügliche Blätter, wie immer jene, bei denen vermöge der künstlichen Beleuchtung oder des Innenraums die Lichtfrage erhöhtes Interesse erhält. Die feine malerische Behandlung der Figuren, wie zum Beispiel das gedämpfte Licht des Innenraums alles harmonisch aneinander rückt, das ist überhaupt das Verklärende dieser Kunst. Ostade arbeitet mit kurzen leichten Strichelchen, und hat gewöhnlich einen zarten, durchsichtigen, silbergrauen Ton. Er achtet recht viel auf sorgfältige Ausarbeitung des Einzelnen, und der flotte Gesamteindruck beruht mehr auf dem Ausgelassenen im Vorwurf. Ostade hat auch Landschaften radiert, die aber ein wenig rauh sind.

Bei seinem Schüler Bega sehen wir eine etwas nachlässigere Behandlung der Zeichnung. Er lieferte besonders viele kleine Einzelfiguren von Trinkern, Rauchern und derartigen Gesellen.

Auch Cornelis Dusart war ein Schüler Ostades, der dem Meister im vierschrötigen Wesen näher kam als in der künstlerischen Vortragsweise. Er zeigt uns nicht nur Schnapsbrüder, sondern gar Schnapsschwestern. Sein schönstes Blatt, die große Kirmess, ist allerdings hervorragend, und namentlich ist auch die Landschaft darauf gut behandelt. Überdies ist Dusart ein berufener Vertreter der Schabkunst, in der er dem Gole ähnelt, ihn aber wohl noch übertrifft. Er ist überaus stofflich und giebt die kaltglänzige Farbe von bunten Gemälden vorzüglich wieder. —

Bei einer jeden litterarischen Darstellung, in der dem

Verfasser das Amt der Gruppierung obliegt, wird er bestrebt sein, die Erzählung so zu gestalten, daß er allmählich zu einem Höhepunkt gelangt. Es fällt ihm das gewöhnlich schwer, da er immer die Steigerung künstlich bewerkstelligen muß, weil es in der Welt so selten zutrifft, daß irgend ein Moment alle übrigen um Bedeutendes überragt. Wenn das aber einmal der Fall ist, so wird er sich glücklich schätzen und in dieser Lage befinden wir uns jetzt, da wir zur Schil-



Ostade : Die Tric-trac-Spieler.

derung Rembrandts schreiten. Fragt jemand, wer ist der größte Kupferstecher früherer Zeiten, so wird er wohl von verschiedenen Seiten recht viele verschiedene Namen zu hören bekommen. Fragt er hingegen, wer war der größte Radierer, so wird ihm sicher einstimmig der Name des großen amsterdamer Künstlers zugerufen werden. Er faßt gewissermaßen alles, was vor ihm geleistet wurde, in eins zusammen. Bewunderten wir die Luftperspektive eines Callot, so finden wir sie hier womöglich verfeinert wieder. Rühmten wir die

fabelhafte Stofflichkeit der leblosen Gegenstände, wie sie Hollar geschildert, so zeigt uns Rembrandt in einer Muschel, daß er darin jenen Meister auf eigenem Felde schlagen kann. Erfreuten uns die Genrekünstler Hollands durch ihre packende derbe Charakteristik, so reichen sie doch nicht an ihn, den Großmeister, heran. Und schließlich hat er dann noch Eigenschaften, die nicht nur Steigerungen, die ihm ganz eigen sind. Unter diesen steht voran seine Kunst der kalten Nadel.

Das, die Meisterschaft in der Berücksichtigung des Grats, ist eigentlich die Hauptvortrefflichkeit der Rembrandtschen Radierung. Er hat jene tiefe Sammetwirkung gewissermaßen zu einem abstrakten Wert erhoben, den wir nicht nur dort schätzen, wo er selbstverständlich ist, — bei schweren Schatten —, sondern den wir auch nicht missen wollen, wo tiefe Schatten eigentlich nicht angebracht sind, weil eben der Grat an und für sich so schön ist. Um ihn zu motivieren, wurde das Helldunkel in die Radierung eingeführt.

Das Helldunkel in der Malerei entsprang dem Umstande, daß die holländischen Künstler im Innern kleiner Räume malten. Sie bemerkten, was unserem alltäglichen Gewohnheitsauge nicht so deutlich wird, wie eigentlich recht dunkel die Farbenwerte hier sind. Das war ihnen ein interessantes Lichtproblem, und da sie es einmal erfaßt hatten, übertrugen sie es auf Darstellungen, die sich unter freiem Himmel abspielen. Streng genommen ist das Helldunkel dort nicht berechtigt. Aber es birgt ein künstlerisches Problem an und für sich, darf daher überall angewendet werden. Man muß solche Bilder als idealistische, nicht naturalistische ansehen. Sie streben ebensowenig wie etwa ein Böcklin, darnach, die wirklichen Farben der Natur wiederzugeben. Wo dieser aber von der frischen, rücksichtslosen Farbe ausgeht, gingen jene Meister von der einheitlichen Stimmung aus und werfen einen warmen dunklen Ton über die ganze Darstellung. Das eigenartigste Mittel zur Erzeugung des Helldunkels auf der Kupferplatte, ist, wie schon angedeutet, die Kaltnadelarbeit, der Grat, und Rembrandt ist sein großer Meister. Er hat es vermocht, seinen Kupfer-

platten Schatten zu verleihen, die an leuchtender Tiefe und Wärme des Tons fast die Schabkunst übertreffen.

Das Radierwerk Rembrandts läßt sich leicht in zwei Hälften scheiden. Einerseits giebt es Blätter, die als Radierungen zur vollen Geltung gebracht worden sind und den



Rembrandt: Der Kunsthändler de Jonghe.

gleichen Wert wie jedes vollendete Kunstwerk besitzen. Denen gegenüber steht die große Anzahl von Entwürfen und Skizzen, leichthin gezeichnete Ideen, die wohl nur als Studien zu betrachten sind. Es sind größtenteils Köpfe und Einzelfiguren, die dieselbe Meisterhand wie seine Federzeichnungen zeigen, doch nicht als fertige Kunstwerke beurteilt

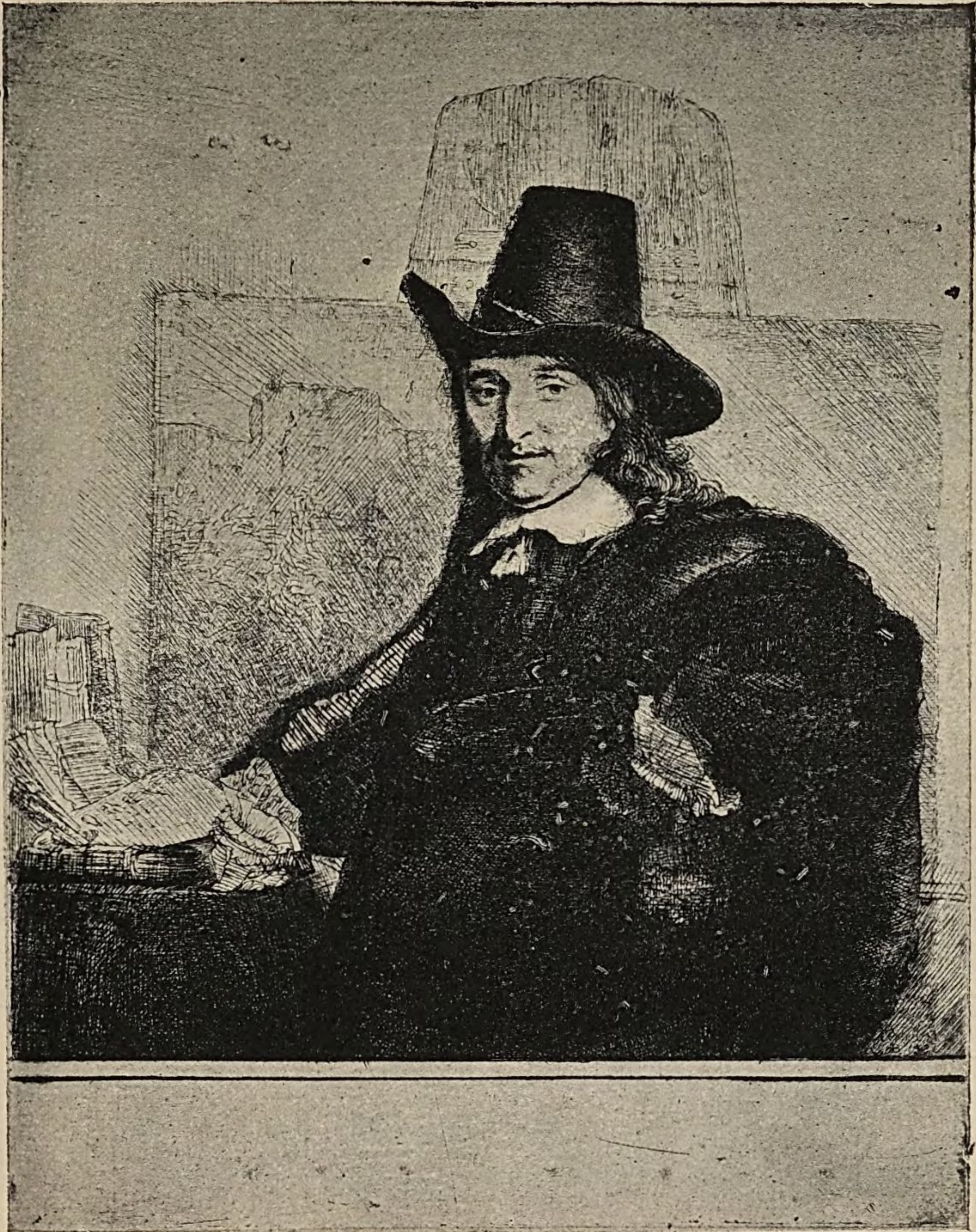
sein wollen. Manche darunter würden uns wahrscheinlich noch besser gefallen, wenn sie in der That mit Tinte und Feder, statt auf dem Kupfer, geschaffen worden wären.

Rembrandt war als Sohn eines Müllers, dessen Mühle am Rhein stand, geboren. Man will sie in einer seiner beliebtesten Radierungen erkennen, doch giebt es bekanntlich mehr als eine Windmühle in Holland, und es besteht kein zwingender Grund zur Annahme, daß dies gerade die Mühle seines Vaters sei. Der Vater wollte Rembrandt auf die Universität schicken, doch gefiel ihm das Zeichnen besser als das Studieren, und so kam er zu Swanenburgh und später zu P. Lastmann (dem bedeutungsvollen Vorläufer in der Helldunkelmalerei) in die Lehre. Im Jahre 1631 ließ er sich in Amsterdam selbständig nieder, und es dauerte nicht lange, so war er ein berühmter Mann. Der Künstler ward bald dermaßen angesehen, daß er, der doch immerhin aus bescheidenen Verhältnissen stammte, um die reiche, vornehme Saskia von Ulenburgh freien konnte und sie zur Frau bekam. Was dem Rubens seine Frau war, war die Saskia dem Rembrandt, ein Vorbild für seine Kunst, eine Freude für sein Leben: ja, sie war noch weit mehr, wie es scheint, die notwendige Stütze seines Charakters. Die Jahre, die er an ihrer Seite verlebt, waren seine Glücksjahre. Sein Ruhm gelangte auf den Höhepunkt, er war zufrieden und wohlhabend, so daß er sein Haus mit allem füllen konnte, was sein Herz begehrte.

Gleich unsrem Dürer war Rembrandt ein leidenschaftlicher Sammler. Der Nürnberger Meister hatte die Vorliebe eines Kleinstädters für alles Ungewöhnliche, für das Seltsame aus fernen Landen und legte ein kleines Kabinet von Naturseltenheiten an. Rembrandt, der in der großen Hafenstadt ohnehin Raritäten oft genug zu sehen bekam, empfand nicht das Bedürfnis, sich dergleichen zu verschaffen: er sammelte vielmehr mit großem Eifer Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände. So bekam er eine in der That hervorragende Galerie guter Bilder von Meistern aller Schulen zusammen. Sein Haus barg viele schöne Rüstungen und reizende Kleinkunst. Er besaß zahlreiche Antiken und einen

kostbaren Schatz an Handzeichnungen. Das Inventar seines Besitzes ist uns erhalten.

Noch in die glückliche Zeit fiel die Bekanntschaft Rembrandts mit den hervorragenden Männern Amsterdams,



Rembrandt: Der Maler Jan Asselyn.

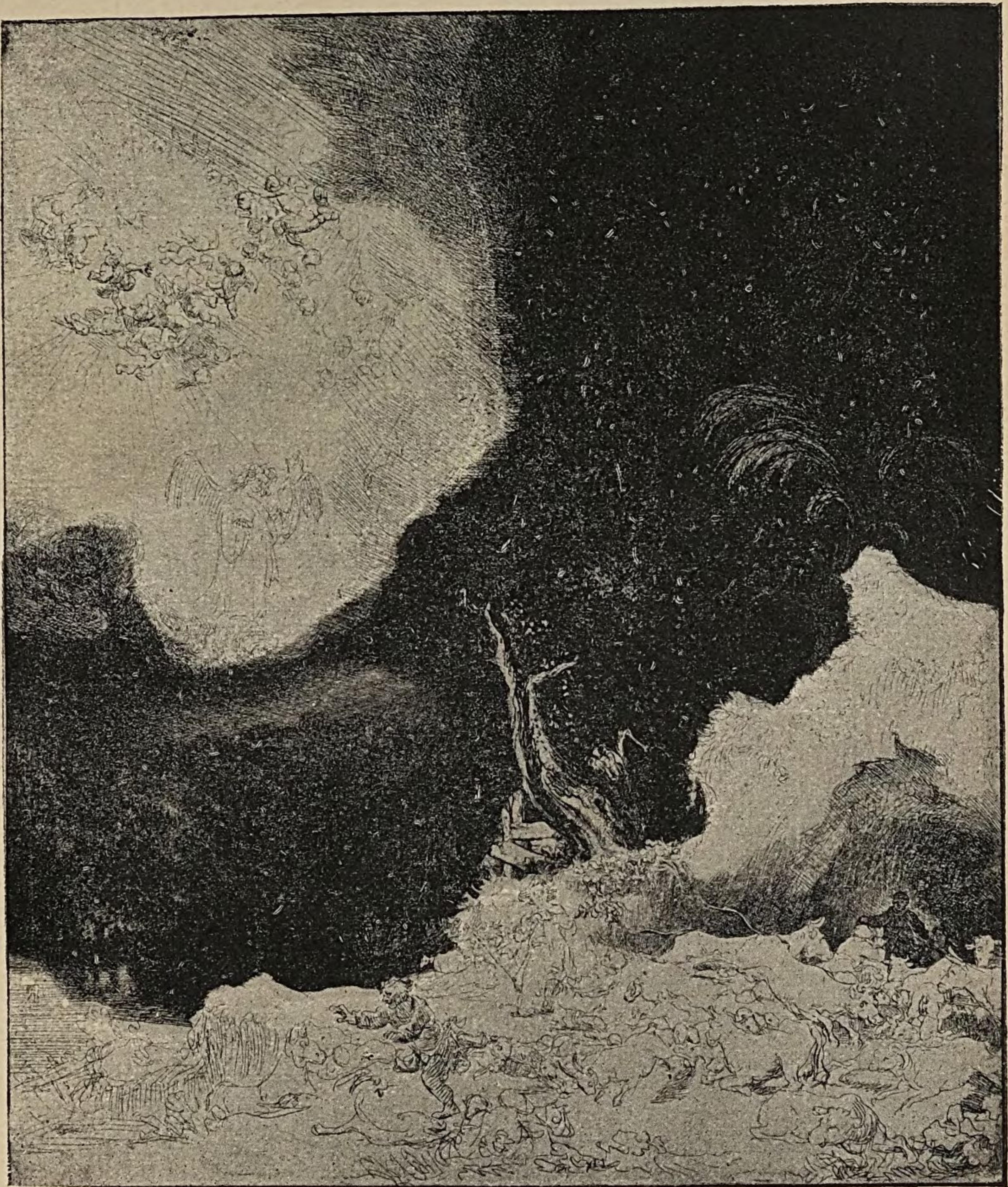
mit dem Bürgermeister Six, Ansloo, Tulp u. s. w. Als aber im Jahre 1642 die Saskia starb, vollzog sich eine Wandlung in Rembrandts Geschick. Es scheint, daß auch er, wie so viele Künstler, die Weichheit des Charakters besaß, die

sich in einer gewissen Schlaffheit, in Unbeholfenheit dem praktischen Leben gegenüber äußert. Die Frauen, denen er sich später gesellte, konnten ihn nicht genügend stützen; nach und nach läßt er passiv alles über sich ergehen. Er, der einst reiche Mann, geriet in Schulden, aus denen die zwangsweise Versteigerung seiner Sammlungen und später auch seines Hauses ihm nicht half. Allmählich verschwindet er sogar von der Bildfläche, — von der gesellschaftlichen nun schon ganz und gar — und lebt als immerhin armer Mann halb im Verborgenen. Das gab Veranlassung zu den vielen Fabeln, die ihm einen schlechten Charakter andichten wollen, während er doch nur eigentlich unglücklich war. Bewunderungswürdig ist, daß er dabei als Künstler bis zum letzten Augenblick auf der Höhe bleibt.

Als Künstlererscheinung ist Rembrandt uns augenblicklich vielleicht der sympathischste aller vergangenen Meister. Er ist es, der mehr als irgend ein anderer die Kunst rein als Kunst empfand, sie anschaute, ohne sich dabei auf irgend welche Beziehungen zu den andren Gebieten unsres geistigen Lebens zu stützen. Infolgedessen wurde er auch zu all den Zeiten, in denen man sich auf schön geistigen, litterarischen Pfaden der Kunst näherte, nicht verstanden. Man lese das Urteil des bekannten Sammlers von Quandt und erinnere sich daran, daß selbst Bartsch, der doch ein feinsinniger Kenner war, bei Besprechung der Rembrandtschen Radierung «Johannes und Paulus vor dem Tempelthore», sein Bedenken über die erschreckende Häßlichkeit der beiden Apostel nicht unterdrücken kann.

In der That geben wir zu, diese Typen, sein Adam und Eva, viele seiner nackten Frauen, werden einem jeden von uns heutzutage im ersten Augenblick als äußerst häßlich vorkommen. Es kommt daher, weil wir uns den Gegenstand verwirklichen, und solche zerlumppte aufgedunsene Gestalten würden in der Wirklichkeit allerdings unsre Sinne arg beleidigen. Mit diesem Sprung vom Bilde zur Wirklichkeit begeben wir uns aber des Kunstgenusses, halten wir uns an das Wort und nicht an den Geist, vertiefen wir uns in den Darstellungsgegenstand anstatt in die Darstellungsweise. Die Kunst kann

nicht im Dargestellten, im Inhalt bestehen, denn die Natur bleibt nun einmal so wie sie ist, mag sie ein Maler auf seiner Leinwand noch so rosig anpinseln und verdecken wollen. Das Darstellen, die Form, in der dargestellt wird, darin besteht



Rembrandt: Die Verkündigung.

die Kunst; denn das ist ganz Werk des einzelnen Künstlers: hier muß er seine schöpferische Kraft einsetzen, und die kann er ebenso zur Geltung bringen, wenn er einen Schweinestall malt, als wie wenn er eine berühmte Schönheit portraitiert. Zu solcher Anschauung hat sich die neueste Zeit wieder

einigermaßen durchgekämpft, und infolgedessen ist ihr Rembrandt, dieser Naivste aller Meister, ein glorreicher Stern. Seine Kunst ist «jenseits von Schön und Häßlich», welche auf Association beruhen. Ihm ist der Gedanke nicht gekommen, daß man seine Gestalten wegen ihrer Schönheit loben könne. Er trachtete nur darnach, das was er schaut, mittelst des Pinsels und der Ölfarben auf Leinwand, mittelst der Nadel und Schwärze auf Papier getreu wiederzugeben. Wenn es ihm gelungen war, die Susanna in genau der Tonalität zu bannen, wie sie sich unter besonderer Beleuchtung seinen Augen zeigte, so war es «Schön», mag das Modell als Frau noch so häßlich gewesen sein. Das «Schön» in der Natur und das «Schön» in der Kunst, sind zwei ganz verschiedene Dinge: dieses bezieht sich auf das Auge, jenes auf alle Sinne und eine hochgradig verwickelte Associationsthätigkeit in unsrem Geistesleben.

Wer die bildende Kunst (hier zunächst die Malerei und Malerradierung) in der angedeuteten Weise rein genießt, indem er sie nur durch Vermittelung des einzigen Sinnes ansprechen läßt, wird in Rembrandt die höchste Befriedigung finden. Ihm fällt es nicht ein, seine Kunst zur Dienerin der Schule machen zu wollen: er schafft keine Staatsaktionen, keine historischen Bilder, die uns eine Stunde Studierens ersetzen sollen. Er profaniert die Kunst auch nicht, indem er witzige Anekdoten, pointierte Genrebilder malt, bei denen man sich eine komische Geschichte denken soll. Späße wollen erzählt, erlebt, aber nicht gemalt werden, weil andere Thätigkeit als die des bloßen Lebens zu ihrer Erfassung notwendig ist. Also, stets sind Rembrandts Kunstwerke solche, bei denen man sich möglichst wenig «denken» soll; keine gemalten oder radierten Novellen und dergleichen. Wenn sie mehr sind, als bloße Naturstudien und Skizzen, so sind sie meist biblischen Inhalts. Die biblischen Vorwürfe beanspruchen wegen ihrer Allbekanntheit zu ihrer Erfassung am wenigsten Geistesthätigkeit. Der einfache Titel genügt schon, um uns völlig über den Gegenstand des Werks aufzuklären, und wir können uns daher ganz dem Genuß des Auges hingeben, können es ganz und rein künstlerisch auf uns wirken lassen.



Rembrandt: Jesus' Predigt.

Halten wir diese zwei Gesichtspunkte als maßgebend fest, nämlich daß wir Rembrandt nicht nach unseren gewöhnlichen Begriffen von schön und häßlich richten dürfen, sowie daß sein Hauptbestreben immer auf eine malerische Licht- und Schattenwirkung, die besonders durch Benützung des Grats zu erreichen ist, hinausläuft, so können wir zur Betrachtung seines Werkes übergehen.

Die Werke fast aller bedeutenden Stecher sind aufgezählt und beschrieben. Bartsch, der die bekanntesten derartigen Verzeichnisse geliefert hat, trifft die poetische Anordnung erst die alttestamentlichen, dann die neutestamentlichen Darstellungen aufzuzählen, und in der Folge Mythologisches, Allegorisches, Geschichtliches, Genre, Landschaften, Bildnisse, Wappen, endlich die Ornamente. So geordnet ist jedes Blatt im Verzeichnis leicht auffindbar, und wenn man von Bartsch Nummer so und so spricht, weiß jedermann, welches Werk gemeint ist.

Bei Rembrandt's Radierungen setzt Bartsch die Selbstbildnisse voran. Wir sehen den Meister da barhäuptig, mit Hut, mit Barett, mit und ohne Bart, alt und jung, als Jäger, als Graf, als einfachen Maler, kurz in vielerlei Gestalt. Aus der großen Zahl, an die dreißig, der Selbstbildnisse ist nicht auf besondere Eitelkeit zu schließen. Allen Künstlern wird es ja so schwer, ein geeignetes Modell zu finden; sie sind sich eigentlich immer das beste Modell, und wenn sie ihr Eigenbildnis verfertigen, haben sie nie darüber zu klagen, daß das Modell unruhig, bald müde und gelangweilt wird. Namentlich wenn sie Gesichtsausdruck studieren wollen, können sie das am allerbesten, wenn sie sich dazu des Gesichts bedienen, das sie von Haus aus am besten kennen. Da merken sie am ehesten, welche Falte, welche kleine Verzerrung einen besonderen Ausdruck hervorbringt. Mehrere der Selbstbildnisse Rembrandt's zeigen uns derartige Studien, wo er die Gesichtsausdrücke des Staunens, des Hasses etc. untersuchte. Das berühmteste ist die Halbfigur, wo er sich mit dem linken Arm auf eine Brüstung stützt und aus dem Bilde gerade aus, unter einem Samtbarett den Beschauer ansieht. Auf einem anderen stellt er sich beim Fenster zeichnend dar, hier ist

die Halbdunkelbeleuchtung des Zimmers betont. Diese beiden Radierungen sind ziemlich ausgeführt: sonst sind die Selbstbildnisse eher leicht und skizzenhaft gehalten.



Rembrandt: Die Flucht nach Egypten.

Aus dem Alten Testament finden wir nur fünfzehn Darstellungen, deren einer, «Adam und Eva» wir schon gedacht haben. Auch bei dem Blatt «Abraham bewirbt die Engel» fällt das absolute Fehlen irgendwelcher idealisierenden

Bestrebung auf. Der eine Engel in der Mitte zeigt ein vierschrötiges Gesicht, mit ziemlich kahlem Kopf und unschönem Kinnbart. Prachtvoll ist die »Verstofsung der Hagar« mit den malerischen orientalischen Trachten. Dafür hatte Rembrandt eine besondere Vorliebe und er hat oft die alten Juden Amsterdams in ihren farbig-harmonischen Kleidern gemalt. Nicht das Fremdartige dieser Gewänder, sondern das Stimmungsvolle in der Farbenzusammensetzung zog ihn an. Auf dem »Opfer Abrahams« erkennen wir dasselbe Modell wie auf dem Petersburger Gemälde gleichen Inhalts, bez. der Münchener Replik, wie überhaupt die Radierungen des Öfters nur Kopien im einzelnen der weltbekannten Gemälde sind.

Im Laufe der systematischen Durchsicht der Radierungen Rembrandts treffen wir zum ersten Mal beim »Triumph Mardochais« auf ein Beispiel der idealen Beleuchtungskunst des Meisters. Der Rand des Blattes ist im Dunkeln gehalten, so daß es den Eindruck hervorruft, als ob wir gewissermaßen aus einem dunklen Zimmer durch ein Fenster die Darstellung erblicken. Während auf der einen Seite die Figuren in tiefe sammetartige, gratige Schatten gehüllt sind, strömt von der anderen eine Flut von Licht herein, worin die Personen hier ganz aufgelöst erscheinen und nur mit wenigen Linien angedeutet sind. Innerhalb des kleinen Raums wären derartige Gegensätze von Licht und Schatten in der Natur undenkbar, es ist also diese Beleuchtungsweise rein idealistisch und nicht realistisch. Rembrandt bedient sich ihrer auf fast allen seiner Hauptblätter: im »Triumph Mardochais« steigert sie eine an und für sich schon prachtvolle Komposition zur dramatischen. Betreffs der Zeichnung hat der malerische Sinn bestimmend eingegriffen, so daß das Ganze, einheitlich angesehen, richtig wirkt. Gerade wie bei Goya, Klinger und anderen großen Meistern vermutet man, hier Zeichenfehler entdeckt zu haben, wenn man die Fläche quadratcentimeterweise abgesehen hat: schaut man sie aber als Ganzes einheitlich an, so erscheint jeder Teil im Verhältnis zu den anderen vollkommen richtig.

Von neutestamentlichen Darstellungen befinden sich

sechshundfünfzig unter des Meisters Radierungen. Voran steht die «Verkündigung an die Hirten», worin er das Licht benutzt, um dem Gegenstand eine neue Seite abzugewinnen. Wir sehen Hirten und Herde, von der zauberhaften Licht-



Rembrandt: Die badende Frau.

erscheinung der Engel erschreckt, in die Dunkelheit fliehen. Die «Geburt Christi», ein anderes Nachtstück, zeigt eine derartige Verwendung des Grats, daß es wie Schabkunst wirkt. Man hat ja in der That eine Zeitlang geglaubt, daß

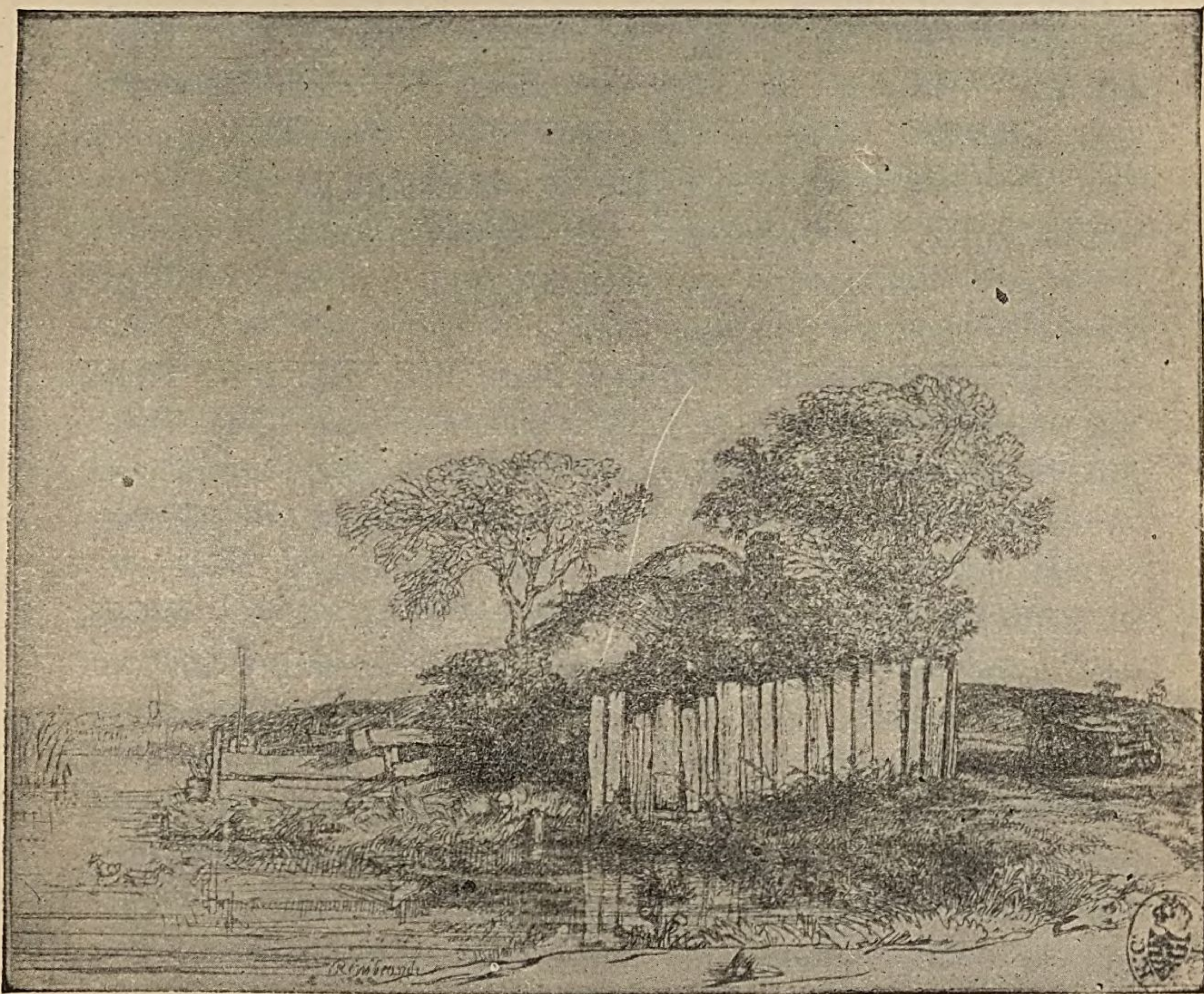
Rembrandt geschabt hätte, bis man in neuer Zeit die betreffenden Blätter genauer untersuchte und den tiefen Schattenton auf den Grat zurückführen konnte. Rembrandt hat manchmal diese endgültige Stimmung zuerst gar nicht im Auge gehabt, sie kam von selbst während der Arbeit. So besitzen wir von dem einen Blatt, «die große Kreuzigung» («die drei Kreuze»), Abdrücke, wo die Szene sich noch unter vollem Tageslicht abspielt. Erst nachträgliche Überarbeitung verwandelte die Platte in eine echte rembrandtsche Helldunkelschöpfung.

Die berühmtesten neutestamentlichen Blätter des Meisters sind jene drei, die zugleich die umfangreichsten Platten seines Werkes bilden, die beiden Ecce Homo's und «Christus heilt die Kranken».

Das kleinere der beiden Ecce Homo's fordert zu einem Vergleich mit Lucas von Leyden auf, da hier eine ähnliche Anordnung besteht. Der große Platz, an dem Lucas die Szene abspielen läßt, ist aber enger, zum intimen Hof, geworden und die Figuren sind weniger dramatisch angespannt, dafür aber lebenswahrer, d. h. alltäglicher in ihrem Verhalten. Sie stehen im grellen Licht, das sich nur gegen die Seiten zu verliert, und zeigen sich natürlich als lauter zerlumptes Straßenvolk aus Rembrandts Tagen; es wird nicht etwa der Versuch einer geschichtlichen Kostümierung gemacht.

In «Emmaus», das sehr an das Louvre-Bild erinnert, und im «Verlorenen Sohn» begegnen wir wieder zwei Beispielen schonungsloser Realistik; es ist besonders zu bewundern, wie Rembrandt in das Gesicht des verlorenen Sohnes den abstossenden Zügen zum Trotz einen reichen seelischen Ausdruck legen konnte. Bei der «Erweckung des Lazarus», besonders aber bei dem schon oben erwähnten «Johannes und Petrus heilen einen Lahmen vor den Thoren des Tempels», staunen wir wiederum die großartige Beleuchtung an: hier werden ebenfalls Vordergrund und der Beschauer mit ihm in ein Halbdunkel gestellt, woraus man auf die Szene blickt, wie aus dunklem Turmgemach auf eine sonnenbeschienene Landschaft. Links stehen zwei prächtige Hauptfiguren, nur mit den allergeringsten Mitteln, aber wie

vollendet angegeben! Ein Lieblingsthema ist bei ihm der heilige Hieronymus, gerade wie bei Dürer. Übrigens zeigt ja die eine bekannte Hieronymusplatte Dürers Kaltnadelarbeit und Grat. Es ist sehr möglich, daß Rembrandt brillante Abdrücke vom «Hieronymus im Freien» und von des Meisters «Heilige Familie» gesehen hat. Dadurch kann er die Hinweisung zur Kaltnadelarbeit empfangen haben, die



Rembrandt: Das Stacket.

er nachher zu solcher Meisterschaft ausbildete. Überhaupt hat er im Gegenständlichen noch manche andere Berührungspunkte mit Dürer. So schuf auch er z. B. eine noch nicht ganz klar gedeutete Allegorie auf die Fortuna.

Über Rembrandts Hauptblatt, «Christus heilt die Kranken», kann man mit dünnen Worten nichts mehr sagen. Mit einer einfachen Geberde hilft der Heiland allen denen, die mit den mannigfaltigsten Leiden und Gebrechen sich ihm

auf Krücken, in Karren und sonstwie nähern. Zeichnung, Komposition sind einzig und die Beleuchtung über alle Beschreibung schön. Das Wort kann hier nur profanieren, man muß das Blatt selbst sehen in einem der acht bis jetzt aufgefundenen ersten Abdrucke, die schon bei Rembrandts Lebzeiten als etwas so Außerordentliches galten, daß man sie auf hundert Gulden wertete und ihnen den Namen «Hundertguldenblatt» beilegte. Freilich, dieser für damalige Zeit ungewöhnliche Betrag verschwindet neben dem Preis, den ein Exemplar vor ein paar Jahren auf einer Versteigerung erzielte. Dieses Exemplar, auf dessen Rückseite Sammlerstempel erzählen, daß es zeitweilig im Besitz der berühmtesten Enthusiasten wie Pond, Lord Aylesford, J. Barnard und anderer gewesen ist, kam auf der Versteigerung des Herzogs von Buccleigh um dreiunddreißigtausend Frs. in den Besitz des Berliner Museums. Die zarte Platte hat wohl wenig mehr als acht Abdrücke erster Güte abgegeben. Sie wurde bald darauf von fremder Hand retouchiert und von diesem zweiten Zustand mag es an die fünfzig Abdrücke geben. Die Originalplatte geriet dann in Vergessenheit, bis sie Ende des vorigen Jahrhunderts in die Hände des geschickten Radierers und Schabkünstlers William Baillie geriet, der sie nochmals sorgfältig retouchierte, hundert Abzüge nahm und sie dann zersägte, damit nicht etwa ein gewissenloser Händler sie abdrucke, bis nichts mehr von der ursprünglichen Schönheit zu spüren sei. Natürlich, den wahren Genuß, den richtigen Rembrandt, hat man ohnehin nur beim Anblick einer der ersten acht Abdrücke.

Bei weitem die Mehrzahl von Rembrandts Radierungen sind weltlichen Inhalts; einige wenige seien hervorgehoben. Schlachten und Kämpfe liebt er nicht, er hat sie eben nicht in Wirklichkeit gesehen, nur ein Gefecht und ein paar Löwenkämpfe existieren von ihm, als ganz frei hingeworfene Croquis, wie die ersten Skizzen eines Malers, auf denen er die Hauptlinien eines Bildes feststellen will. Auf einem seltenen Blatt, die «Spanische Zigeunerin» genannt, treten uns eine buckelige Alte und ein Mädchen mit leuchtendem Blick aus dem Halbdunkel des Waldes entgegen. Auf dem

sonst weissen Vordergrund befinden sich einige wenige Kritzeleien, die nicht irgendwelche Form der Natur, weder Gras, noch Erde, noch Pfad nachbilden und doch auf die genialste Weise unserer Phantasie den nötigen Anhaltspunkt geben, um uns diesen Vordergrund auszubauen. In dieser Probe sehen wir das wahre Geheimnis der Radierung bloßgelegt, das darin besteht, anzudeuten und nicht auszuführen. Berühmt und bekannt ist der «Rattengiftverkäufer». Das Malerische an dem Blatt läßt sich halb auf den Orient, halb auf Schmutz zurückführen. Mit der natürlichsten Bewegung, wie wir heute einen Hausierer seiner Wege schicken, weist der Mann in der Thür den Verkäufer ab, zu dessen Zerlumptheit die Grandezza des Degens in wirkungsvollem Gegensatz steht.

An frühere Meister, Dürer und Hollar, erinnern uns unmittelbar zwei von Rembrandts weltlichen Radierungen. Sein «Schwein» ist allerdings kein Naturwunder, sondern normal, im übrigen aber mit überzeugend scharfer Beobachtungsgabe dargestellt, wie es zusammengebunden am Boden liegt und des Schlächters harrt. Es wurde schon erwähnt, daß in seiner «Muschel» Rembrandt selbst die hervorragende Stofflichkeit des Hollar noch übertroffen hat.

Die Landschaften Rembrandts haben wohl den größten Einfluß auf die spätere Radierung geübt, namentlich auf das heutige England. Es sind meist weite Ausblicke über Flachland, auf denen mit ausdrucksvollen leicht hingeworfenen Strichen mehr gesagt wird, als uns andere durch peinliche Sorgfalt und genaues Detail erzählen können. «Die drei Hütten», an einer Dorfstrasse im Schatten hoher Bäume, sind schlicht und stimmungsvoll: ohne die geringste Sucht, die Landschaft herauszuputzen oder einen absonderlichen Moment der Natur festzuhalten, wählt er sich die einfachsten Motive heraus wie ein Hobbema. In den «drei Bäumen» wendet er seine Beleuchtungskunst auch auf die Landschaft an; Sturmewolken hüllen den Rand der Platte in Dunkel, und durch sie blicken wir wieder auf sonnenbeleuchtete Flecken. Das sind nur zwei der schönsten Landschaften, — es giebt eine ganze Anzahl nicht geringerer, doch wir können sie hier nicht alle

aufzählen. Auch von den Bildnissen mögen nur ein paar genannt sein, obwohl sie zu den größten Meisterwerken Rembrandt'scher Kunst gehören und wohl eine eingehende Besprechung verdienen. Es soll der Leser hiermit darauf hingewiesen werden, sich selbst den Genuß ihrer Betrachtung zu verschaffen. Durchgängig hat Rembrandt eine andere Manier als van Dyck für das Bildnis, er führt mehr und gleichmäßiger aus. Dagegen hat auch er meist nur reine Köpfe oder Halbfiguren; nur selten zeichnet er wie z. B. im Bürgermeister Six die ganze Zimmerumgebung mit, so daß aus dem Bildnis auch ein Bild wird. Wenn er diese Umgebung mitgibt, so setzt er die Figur gewöhnlich ans Fenster wie beim «alten Haaring», beim sogenannten «kleinen Coppenol», um seine Beleuchtung anbringen zu können. Wie charakteristisch werden z. B. der Bilderhändler und Verleger Clement de Jonghe, der Goldschmidt Janus Lutma, Jan Asselyn uns vor Augen geführt! Es sind prachtvolle Leistungen, bei denen ein meisterhaftes Gleichgewicht zwischen Detail und Gesamtwirkung vorherrscht, und die das Gesicht immer in so prägnantem Augenblick erfaßt haben, daß wir aus dem einmal festgehaltenen Ausdruck den ganzen Charakter des Menschen herauslesen zu können glauben. Endlich auch hier die reizvollste Verwendung des sammetnen tiefen Grats. — Es ist nebenbei bemerkt ein Bildnis, der «Tolling», das den höchsten Preis erzielte, den bis jetzt überhaupt irgend ein einzelner Kunstdruck auf einer Versteigerung erreicht hat, — nahezu 40 000 Frs. Jedoch war hier die Seltenheit ausschlaggebend, denn an Schönheit übertrifft der Tolling jedenfalls das Hundertguldenblatt nicht.

Wie im Malen, so hat Rembrandt auch im Radieren eine Schule gegründet, und es sind dieselben Meister, die wir hier wieder finden. Bol, Eeckhout, Lievens, Konink und wie sie alle heißen, hat man als vortreffliche Vertreter holländischer Malerei kennen gelernt: sie nehmen in der Radierung einen ziemlich entsprechenden Platz ein. Jedoch was von ihren Bildern gilt, daß sie alle nur mehr oder minder glücklich das wiederholen, was der große Meister gewöhnlich doch noch besser schon gesagt hat, das gilt auch von

ihren Radierungen. Sie seien somit genannt; näher auf sie einzugehen, wäre unerläßlich, wollte man eine Geschichte der Radierer schreiben, nicht aber in einer Geschichte der Radierung. In ihren besten Momenten ähneln sie Rembrandt zum Verwechseln, und es giebt ja heute noch unter den von einer Seite Rembrandt zugeschriebenen Werken mehrere, die manche Kenner diesem oder jenem Schüler zueigenen wollen, gerade wie bei den Ölbildern.



Die übrigen Techniken.

Das achtzehnte Jahrhundert.



s decken sich selbstverständlicher Weise die Epochen des Kupferstichs nicht so genau mit den Jahrhunderten, wie es auf den Überschriften unsrer Abschnitte zu lesen ist. So haben wir ja schon gesehen, daß das 16. Jahrhundert bereits die Radierung gekannt hat. Jedenfalls steht aber das 16. Jahrhundert im wesentlichen unter dem Zeichen des Linienstichs, das 17. Jahrhundert unter dem der Radierung. Nur diese allgemeine Thatsache sollte in den Überschriften angedeutet sein. Das Eigentümliche des Kupferstichs im 18. Jahrhundert nun ist, daß eine ganze Reihe neuer Stichgattungen in ihm entstanden oder zur vollen Blüte gelangten. Auf diese Neu-erfindungen und deren Vertreter werden wir daher jetzt eingehen.

Natürlich wurde nebenbei der Stich und die Radierung nach wie vor ausgeübt, und wir wollen erst noch kurz dasjenige besprechen, was uns das 18. Jahrhundert auf diesen zwei Gebieten schenkt, ehe wir zur Betrachtung der neuen Manieren schreiten. Wie wir schon einmal angedeutet haben, begegnen uns hier wohl neue Namen, aber nicht neue Thaten, denn der Linienstich hatte schon vorher sein letztes Wort gesprochen.

Da ist zuerst der Gruppe von Stechern zu gedenken, deren Hauptwerk in der Wiedergabe von Bildern der Roccoco-Maler, Watteau, Boucher, Lancret, u. s. w. besteht. Watteau und Boucher haben selbst auf Kupfer gearbeitet, vom

ersteren z. B. besitzen wir eine Folge von radierten, einzelnen Trachtenfiguren. Ihre zahlreichen Gemälde und Zeichnungen wurden von einer grossen Stecherschar auf das Kupfer gebracht. Benoit Audran, Desplaces, N. de Larmessin, B. Lepicié, J. B. Moreau, sind nur ein paar der Namen, aber man könnte für jeden Buchstaben des Alphabets wohl deren finden. Fast alle sind gleich gut, und ihre Werke, wenn sie uns auch nicht in Entzücken versetzen, sind leicht und angenehm gearbeitet. Die Darstellung wird erst im wesentlichen fertig radiert, was ja schnell geht und die Fruchtharkeit der Meister erklärt. Feinheiten der Modellierung und Lichtverteilung werden dann mit dem Stichel nachgetragen. Das hauptsächlichste Bestreben gilt der korrekten Form, eine malerische Tiefe ist selten anzutreffen. Die Blätter hatten ja wesentlich einen novellistischen Zweck. Alle diese Schäferszenen und Tändeleien, namentlich die nach den späteren Malern, waren voll von versteckten Anspielungen, hatten meist eine Bedeutung, deren Schlüssel erst mit der Unterschrift gegeben war. Dann bildete man bewußt Kostümbilder ab, ja das Theater trat unmittelbar in den Darstellungskreis ein. Das Technische und rein Künstlerische tritt zurück: dasjenige, was für uns das kulturhistorische Interesse ausmacht, tritt hervor. Die Namen wechseln, sowie auch Einzelheiten der Erscheinung, doch die Richtung bleibt bestehen. So lösen z. B. Chardin, Greuze u. s. w. Watteau und seine Schüler ab; auf die genannten Stecher folgen Flipart, Lebas, Surugue und viele andere, die schon früher thätig waren, die auch bei der Arbeit nach neuen Vorlagen eine Kunst hervorbringen, welche ihren Wert als reproduzierende Kunst besitzt und uns nicht so sehr der Stecher als der Maler wegen interessiert.

Eine andere Schar von Stechern, — darunter L. Cars, die beiden Cochin, E. Fessard, P. P. Choffard, Ch. Eisen und andere, — benutzt Radiernadel und Grabstichel zur Erzeugung einer reizenden Buchkunst. Kleine Vignetten und Culs de lampe, famose Illustrationen zu Werken Molières und anderer Dichter und Schriftsteller, werden in grosser Menge hergestellt. Es fangen die reizenden duodez

Ausgaben der Klassiker zu erscheinen an, «mit Kupfern», die jetzt so gesucht werden.

Neben diesen Gruppen, die den Stich eigentlich nur als Illustration verwendeten, bestehen aber auch Meister in deren Schöpfungen der Stich als Stich zur Geltung kommt. Sie knüpfen direkt an die großen Bildnisstecher Ludwigs XIV. an. Ein Schüler de Poillys war Etienne Picart, wegen seines langen Aufenthalts in Rom «Le romain» genannt, der mit seinem Sohn, dem fruchtbaren Bernard den Stich in Amsterdam zu Ehren brachte. Ungefähr 1300 Blätter soll der Sohn hergestellt haben, doch sind diejenigen mit inbegriffen, die unter seiner Leitung von Schülern hergestellt wurden. Viele sind Bücherillustrationen. Er ahmte verschiedene Meister nach, um seine Vielseitigkeit zur Schau zu tragen. In seinem Todesjahre 1734 wurden die Nachahmungen als «Impostures innocentes» herausgegeben.

Weit hervorragender sind die drei Drevet, Pierre und Pierre Imbert, Vater und Sohn, und Claude, der Neffe des Pierre. Pierre gehört noch dem Zeitalter Ludwigs XIV. an, und wurde 1696 zum Graveur du Roi ernannt. Seine erste größere Leistung war das Bildnis des Königs, nach Rigaud. Diesen Maler interpretierte er besonders gerne: dann auch F. Detroy, N. de Largilliere u. s. w. Sein Hauptwerk ist das Bildnis des Königs in ganzer Figur, von 1712. Er ist ein glänzender Stecher, bringt Pelz, Spitzen und Verzierungen meisterhaft heraus. Sohn und Neffe, ihm ebenbürtig, stachen auch meist Bildnisse. Ein anderes Werk des Pierre Imbert Drevet ist das schöne «Rebekka empfängt Geschenke von Eleazar». Pierre Imbert starb nach ungefähr neunjährigem Irrsinn.

Als der Eifer Drevets dem Maler Rigaud zu flau erschien, suchte er nach einer neuen Kraft um seine Bilder stechen zu lassen, und fand sie in dem vorzüglichen Meister Daullé. Dieser Künstler hat seinen Ruhm durch treffliche Arbeiten begründet, arbeitete aber später zu hastig, da er nur auf Gelderwerb bedacht war. Ein schönes Blatt von ihm ist der König August III. von Polen.

J. J. Beauvarlet, wie der Ebengenannte, zu Abbeville geboren und zu Paris gestorben, war Schüler des L. Cars.



Drevet: Bildnis des Cardinals von Auvergne.

Er suchte den Stich, nach Gemälden, wieder auf breite malerische Geleise zu führen. Seine Blätter aus dem Leben der Esther nach Detroy sind vortreffliche große Arbeiten, die vielen als Vorbilder gedient haben. Diese große Pariser Kunst, die Nachkommenschaft eines Nanteuil, vertreten endlich glänzend zwei Deutsche, Wille und Schmidt, deren Wirken in unser Jahrhundert herüberreicht. J. Georg Wille war in der Nähe von Gießen geboren, gravierte erst Büchsen, ehe er nach Paris kam und Daullés Schüler wurde. Er ist ein eleganter Stecher, doch oft etwas hart und geleck. Dann arbeitet er sehr ungleich: so sind einige seiner holländischen Genrebilder recht flach, während die berühmte «Väterliche Ermahnung» ein Glanzstück an Farbigkeit ist. Das Stoffliche bringt er oft erstaunlich gut heraus: die Gesichter sind meist schwächer. So ist an dem Bildnis des Moritz von Sachsen das Fell, die Moirée-Seide, der Panzer das Beste. Das hatten die Stecher eben von den großen alten Meistern gelernt. Erblindet und arm starb Wille, der zu Lebzeiten sich eines so großen Rufs erfreut hat, in Paris. Auch sein Freund Georg Friedrich Schmidt war arm geboren, und es wurde ihm schwer gemacht, ehe er nach Paris gelangen konnte, um seiner Kunst zu leben. Lancret und Larmessin nahmen sich jedoch seiner an, und bald wurde er berühmt, seine Arbeiten geschätzt. D'Evreux und der Erzbischof von Cambray z. B. gaben ihm große Geschenke, als er ihre Bildnisse vorzüglich gestochen hatte; letzterer 3000 Liv. und eine goldene Tabaksdose. Rigaud, hatte ihm zu diesen Bestellungen verholfen, der auch dem Wille dienlich war. Schmidt wurde dann Pariser Akademiker, 1744 Hofkupferstecher in Berlin und hat auch fünf Jahre zu Petersburg gearbeitet. Im ganzen hat er dieselben Vorzüge wie Wille, doch sind seine Köpfe geistvoller und lebenswahrer. Vorzüglich sind der genannte Erzbischof, dann Silva und König August III. Nach seiner Rückkehr aus Rußland hat er meist radiert, besonders viel nach Rembrandt. Er hat auch eine Platte, die Rembrandt angefangen, in die Hände bekommen und sie fertig gestochen.

In Deutschland führten diese Kunst mehrere Wille-Schüler fort. So in Stuttgart der tüchtige J. Gott hard von Müller mit seiner «Madonna della Seggiola,» der «Schlacht von Bunker's Hill» und vielen Bildnissen; der Wiener Schmutzer mit verschiedenen Stichen nach Rubens' Gemälden, der Augsburger Ignatz Klauber und andere. Auch Bause in Leipzig hält sich an Willes Manier, wenn er auch nicht unmittelbar sein Schüler war. Seine tüchtigen, wenn auch nicht aufregenden Bildnisse, meistens nach Anton Graff, stechen angenehm ab von den Werken eines etwa 70 Jahre älteren Leipziger Künstlers, den über 1200 schlechten Arbeiten des Bernigeroth.

Gehen wir zur Radierung über, so finden wir nur einige vereinzelte Künstler, die rein radiert haben und der Erwähnung würdig sind.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte J. Elias Ridinger, der über tausend Tierstücke radierte und schabte. Sie sind das Entzücken aller Jagdfreunde. Möge ihnen eine Art Naturbeobachtung, wie sie der Zoologe, der Jäger, hat, anerkannt werden. Naturbeobachtung im freien, künstlerischen Sinn besitzen sie nicht und ihr rein künstlerischer Wert ist außerordentlich gering. Kopiert wurde er viel, eine eigentliche Nachfolge hatte er glücklicherweise kaum. Zur selben Zeit lebte in Paris der Graf Caylus, der als einflussreicher Liebhaber viel zur Hebung von Kunstinteressen beitrug und eine große Anzahl von Blättern radierte. Es sind das meist flott hingeworfene Federskizzen eigener Erfindung und besonders berühmter alter Meister. Die Umrisse werden mit wenigen geschickten Linien angegeben, Schatten oder durchgebildete Kreuzlagen treten nicht hervor. Ein wenig jünger als diese beiden Künstler ist der Italiener Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, dessen Radierwerk in Dresden zu stande kam. Auf sehr großen Platten giebt er Dresdener und andere Ansichten mit großer Treue wieder. Auf eine malerische Wirkung kommt es ihm weniger an: die Blätter sollen hauptsächlich korrekt erzählen, wie die Formen sich in der Natur zeigen. Der Gesammtton ist hell: er hat wohl die Anregung gegeben zu der reichen sächsi-

schen Landschaftsradierschule, die in Zingg, dann in den Richter gipfelt, bei denen weniger «Landschaften» als «Ansichten» geboten werden. Sie gehen also von einer beschreibenden, nicht rein künstlerischen Idee aus, haben aber viele reizende Blätter geliefert. In Sachsen treten auch zwei Radierer auf, die vornehmlich die Pfade des Rembrandt betreten wollen: Dietrich und Riedel. Dem Dietrich ist es einige Mal gelungen, ein schönes Helldunkel hervorzubringen. Im übrigen ahmt er hier, gerade wie in der Malerei, so viel verschiedene Handschriften nach, daß er darüber nicht zur Ausbildung einer eigenen gelangt. Riedel hält sich streng an Rembrandt und sucht auch da, wo er diesen Meister nicht unmittelbar kopiert, z. B. in der lesenden Frau nach Vermeer, das Blatt so herzustellen, wie es nach seinem Ermessen Rembrandt wohl gemacht haben würde. Dietrich gelangte in Dresden, wo er Akademie-Professor und Hofmaler wurde, zu hohem Ansehen. Als Winkelmann seine Werke in Rom sah, nannte er ihn den Rafael der Landschaftsmalerei: ein Urteil, das man heute wohl schwerlich unterschreiben würde. Riedel war in Dresden Galerie-Inspektor und hatte einen Sohn, dessen Arbeiten mit den seinen leicht verwechselt werden können.

Neben Deutschland und Frankreich erhebt nur noch England den Anspruch auf unser Interesse an seinem Stich und seiner Radierung während des 18. Jahrhunderts. Von Radierern ist der bekannteste William Hogarth, der Sittenschilderer. Der polemisierende Inhalt seiner Schöpfungen tritt auf den Radierungen zu stark hervor, da kein erhebliches technisches Können ihn verschwinden läßt und er durch Textaufschriften noch betont wird. Auf Hogarths Bildern dagegen stört er wenig, da uns die vorzügliche Malweise des Künstlers ganz gefangen nimmt. — Den großen Linienstechern Frankreichs und Deutschlands hat England seinen Robert Strange, William Sharp, J. K. Sherwin, u. a. gegenüber zu stellen. Der berühmte Strange trat nach einer wechselreichen Jugend bei Lebas zu Paris in die Lehre. Um die Mitte des Jahrhunderts kehrte er nach England zurück und arbeitete mehrere Jahre lang nach italieni-

schen Galeriebildern. Dann reiste er durch Italien, zeichnete Gemälde ab, die er nach seiner Rückkehr in London im Stich herausgab. Zu seiner Zeit, besonders während seiner letzten Jahre, vertrieb die Punktiermanier den Linienstich gänzlich aus der Gunst des Publikums. Dadurch fühlte sich Strange sehr zurückgesetzt und wurde verbittert: sein Zorn machte sich Luft durch Beschuldigungen gegen den harmlosen Bartolozzi. Seine Werke sind oft mit glänzender Technik ausgeführt, lassen uns aber doch meist kalt und geben den Geist des Originals selten wieder. William Woollett endlich muß erwähnt werden als Landschaftstecher im großen Stil, der Radierung zur Grundlage von Sticharbeit nahm. Auch seine historischen Werke, z. B. das berühmte Blatt »Tod des Generals Wolfe«, haben ihm großen Ruhm und Verdienst eingebracht.

Doch nun wollen wir unser Hauptthema für das 18. Jahrhundert in Angriff nehmen, die verschiedenen Techniken. Als älteste hat den Vorrang die Schabkunst.

Die **Schabkunst** wurde eine zeitlang als Kind fürstlichen Geblüts angesehen, und auch jetzt noch liest man in manchen Büchern, daß Prinz Rupprecht von der Pfalz ihr Erfinder sei. Der Kunstschriftsteller Sandrart, der sie einem »hessischen Oberstlieutenant Ludwig von Siegen« zuschrieb, wurde nicht beachtet, bis in unserem Jahrhundert ein Franzose nach eingehender Untersuchung und auf Grund neuentdeckter Urkunden den Beweis führen konnte, daß in der That der im Ausland geborene Deutsche, von Siegen, der Erfinder sei. Dessen Vater, Johann von Siegen, vermählte sich in Holland mit einer geborenen Spanierin, die ihm unter anderen Kindern Ludwig gebar. Nach dem Tode seiner Frau erneuerte Johann seine Beziehungen zum Kasseler Hofe, und seine Söhne wurden auf dem dortigen Mauricianum erzogen. Nach Abgang von dieser Anstalt reiste Ludwig von Siegen länger als zehn Jahre und machte sich beiläufig mit der holländischen Kunst vertraut: später trat er wieder in hessische Dienste. Die Jahre 1641—42 treffen ihn in Amsterdam. Von dort aus schickt er am 19. August 1642 einige Abdrucke eines Kupferstichs an den Landgrafen Wilhelm VI.

von Kassel. Es ist das Bildnis von dessen Mutter, der Landgräfin Amalie-Elisabeth, in einer, wie er mit Stolz anführt, ganz neuerfundenen Technik ausgeführt, weder gestochen, noch radiert, noch punktiert. Ist ihre Wirkung von einer malerischen Zartheit, die das in den anderen drei Techniken Geleistete weit hinter sich läßt, so hat sie wiederum den Nachteil, daß sich nur wenig Abdrücke herstellen lassen. Die Neuerfindung, auf die Siegen sich nicht wenig einbildet, hält er vorläufig noch geheim. Die Blätter, die er schickt, sind die ersten Proben der Schabkunst.

Siegen konnte die Erfindung nicht recht ausnützen, da ihn seine militärische Thätigkeit wohl zu sehr in Anspruch nahm. Er wahrte sein Geheimnis sorgfältig zehn Jahre lang. Im Jahre 1654 aber trifft er mit dem Prinzen Rupprecht von der Pfalz in Brüssel zusammen und erklärte ihm die Schabkunsttechnik.

Der tapfere Rupprecht, Sohn des unglücklichen Königs Friedrich V. von Böhmen, war selbst nur zu oft im Krieg unglücklich während des bewegten Soldatenlebens, das er unter englischer Fahne führte. In Prag geboren am 18. Dezember 1619, war es seine Verwandtschaft mit Karl I., dessen Neffe er war, die ihn nach England führte. Neben den Waffen hatte er noch weitere Interessen, beschäftigte sich mit praktischen Erfindungen und mit der Kunst. Die Schwarzkunst lernte er zur Zeit einer Pause in seiner militärischen Laufbahn kennen. Diese Erfindung sprach ihn besonders an und er versuchte mehrere Blätter herzustellen, die ihm trefflich gelangen. Dem thätigen Manne mag die zeitraubende Bereitung der Kupferplatte aber bald zu langweilig geworden sein; er nahm sich daher einen Gehülfen, den jungen Maler Wallerant Vaillant, dem somit das Geheimnis nun auch bekannt wurde. Ziemlich gleichzeitig gelangte es, vielleicht durch Verrat, zur Kenntnis des Mainzer Domherrn Fürstenberg. Endlich teilte es der Prinz Rupprecht, als er sich wieder nach England begab, einem dortigen Kunstliebhaber John Evelyn mit, wie dieser in seinem Tagebuch und in seinem Werkchen «Sculptura etc.» (London 12^o 1662) erzählt. Im sechsten Kapitel dieses Buchs feiert er in etwas unklarer

Weise die Erfindung und Rupprecht als den Erfinder. Er will sie nicht «durch Veröffentlichung profanieren», doch erklärt er sich für ermächtigt und bereit, jeden Berufenen in das Verfahren einzuweihen. Durch Evelyn und Vaillant, der unter ein Bildnis des Rupprecht «Prins Robbert, vinder van de Swarte Prent Konst» setzt, wurde die Ansicht verbreitet, daß der Prinz selbst der eigentliche Erfinder der Schabkunst sei. —

Bei allen übrigen Sticharten arbeitet der Künstler in die ganz weiße Fläche seine Linien und Schatten hinein. Die Schabkunst unterscheidet sich von allen, indem sie genau das entgegengesetzte Verfahren einschlägt.

Die Kupferplatte wird erst geschliffen und poliert wie bei den anderen Manieren. Sodann wird sie gewiegt. Dazu bedient man sich der Wiege (nach dem französischen Namen *berceau*) oder des Granierstahls, wie man ihn auch nennt. Dieses Werkzeug ähnelt einem kleinen Wiegemesser, ist aber weniger abgerundet als dieses, da es sonst zu sehr in das Kupfer einschneiden würde, und die Schneide ist wie eine Säge ausgezahnt. Manchmal kommen 120 Zähnchen auf den Zoll, manchmal sind sie viel weiter gestellt. Die Schneide ist von verschiedener Breite, bis zu zwei Zoll etwa. Die Zähnchen können stumpf oder spitz oder nur an einer Seite wie ein Hobel zugeschliffen sein, was alles bei der Arbeit verschiedene Wirkungen hervorbringt. Früher setzte man auf diese Stahlschneide ein Holzheft von der Länge, daß die Hand es bequem fassen konnte und übergang nun die ganze Fläche des Kupfers, indem man das Werkzeug leicht hin und her wiegte. Da man somit unbequem und aus freier Hand arbeitete, war das gleichmäßige Wiegen sehr schwierig. Es ist überdies äußerst zeitraubend, da die ganze Platte in verschiedenen Richtungen vielemal übergangen werden muß, von oben nach unten, von rechts nach links, in den Diagonalen u. s. w. Heute setzt man den Wiegestahl in ein langes Heft, das anstatt aufwärts zu stehen, im rechten Winkel zur Schneide steht und mit dem anderen Ende auf den Tisch zu liegen kommt. Hier wird es, in einem Geleise verschiebbar angebracht, sodaß die Bewegung des

Wiegens ganz regelmäfsig wird. Die Hand wiegt jetzt nur noch, ohne einen Druck auszuüben, den man stetig erhält, indem man ein Gewicht über dem Messer anbringt. So kann eine ganz gleichmäfsige Bearbeitung der Platte erfolgen. Sie wird hierdurch ganz aufgeraut und ein Abdruck von einer Platte in diesem Zustande würde auf dem Papier sich als ununterbrochene, sammetartige, schwarze Fläche zeigen.

Nun nimmt der Künstler das Schabeisen zur Hand. Es ist ein Stück Stahl, ähnlich wie eine Lanzette geformt, jedoch nicht gleichmäfsig, sondern an der einen Fläche stumpf, an der anderen spitz zugeschliffen. Damit schabt man die Rauhigkeit an den Stellen weg, die hell sein sollen: mufs etwas ganz weifs sein im Bild, so wird die Stelle ganz glatt geschabt. Man arbeitet also die Lichter aus dem Schwarzen heraus, setzt nicht die Schatten in das Weisse hinein.

Das Besondere dieser Manier ist, dafs die Farbe nicht in Linien, sondern in Flächen verteilt wird, die der Künstler nur zu gliedern hat. Es ist ersichtlich, dafs diese Flächentechnik malerisch wirken mufs wie keine andere, da der Künstler mit dem Schaber die zartesten Übergänge herausarbeiten kann. Sie eignet sich demnach ausserordentlich gut zur Wiedergabe von Gemälden. --

Die «Amalia Elisabeth» von Ludwig von Siegen haben wir in Abdrucken mit der Jahreszahl 1642 und 1643. Namentlich der zweite Zustand ist äufserst selten. Das Blatt kam nicht in den Handel, und die wenigen Exemplare wurden von dem hessischen Landgrafen an befreundete Fürstenhäuser geschickt. Siegen hat diese Platte nicht ganz mit der Wiege überarbeitet. Manche Stellen, die weifs bleiben sollten, sind überhaupt von dem Granierstahl nicht berührt worden. Eigentlich gewiegt sind nur die schwarzen Stellen des Gewandes u. s. w. Die Modellierung des Gesichtes scheint durch einmaliges Übergehen mit dem Granierstahl ohne nachherigen Gebrauch des Schabers bewerkstelligt zu sein. Auch die Haare sind wohl nicht geschabt, sondern mit dem Granierstahl so eingeschnitten, wie sie stehen sollten. Manche Leute glauben, er hätte sich hierzu einer Roulette bedient. Endlich hilft Siegen noch überall mit Grabstichellinien nach, da



W. Vaillant: Der heil. Christophorus nach Elshaimer.

wo es ihm nicht gelungen ist, die Formen scharf auszuprägen. Unter den weiteren Bildnissen Siegens ist das grofse des «Ferdinand III» zu nennen, das ganz ohne Stichelführung ausgeführt wurde und wohl als seine vollendetste Leistung gelten kann. Er verfertigte auch einige Heiligenbilder und eine heilige Familie nach Annibale Carracci.

Prinz Rupprecht zeigt Ungeduld gleich beim Granieren. Er wiegt nicht regelmäfsig, sondern kreuz und quer und bringt daher meist ungleichmäfsig schwarze Flächen hervor. Er wiegt in etwa ein Centimeter breiten, nebeneinander liegenden, Zickzack-Streifen. Auch er hilft noch vielfach durch eingestochene Linien nach. Was seinen Blättern den hohen künstlerischen Wert verleiht, ist sein zeichnerisches Können. Von allem Anfang an wendet sich die Schabkunst wie wir schon bei Siegen sahen, der Aufgabe zu, Gemälde wiederzugeben. Neben seinem Selbstbildnis gehören zu Rupprechts besten Blättern der Henker nach Ribera, einmal als Kniestück mit dem Haupt des Täufers, einmal nur der Kopf.

Wallerant Vaillant wiegt sorgfältig in rechten Winkeln: manchmal, wie es scheint, von oben nach unten und von rechts nach links, öfters noch ausserdem in den beiden diagonalen Richtungen. Er hat zunächst eine ganz gleichmäfsig aufgerauhte Platte hergestellt ohne Rücksicht auf die herauszuarbeitende Zeichnung. Wohl aus seiner frühen Zeit stammen einige Blätter, wie z. B. der alte Jäger, der seine Hände über einem Kohlenbecken wärmt, an denen man Wiegestreifen bemerkt, ähnlich, aber doch regelmäfsiger als auf Rupprechts Blättern. Vaillant nahm seine Familienmitglieder als Modelle und hat von ihnen über 25 Blätter angefertigt, darunter ein vorzügliches Selbstbildnis und das schöne Bildnis seiner Frau, nach rechts sitzend. Bei dieser Stichgattung ist es wichtiger als bei jeder anderen, dafs man einen vorzüglichen ersten Abdruck vor sich hat. Nicht nur, dafs sich die Platte beim Drucken schnell abnützt, auch der fertige Abdruck, da er so viel Schwärze trägt, ist äufserst empfindlich gegen jedes Reiben, jeden Bruch und jede nachlässige Behandlung. Man vergleiche einen schönen frischen

ersten Abdruck eines Schabkunstblattes mit einem späteren und schlechtgehaltenen. Der eine giebt nichts wieder von alledem, was uns an dem anderen so entzückt.

Vaillants Blätter wirken wie die meisten jener Zeit noch etwas trocken und kreidig im Ton. Das liegt teilweise an der verwendeten Druckerschwärze. Doch gelingt es ihm recht gut, bei Steinguttöpfen, Gläsern, Holzpflöcken und dergleichen, weniger bei den Kleidern, das Stoffliche auszu-drücken. Er schabt Bauerngelage, Musik- und Spielgesellschaften, nach Teniers, Bega und anderen: sodann auch Gesellschaftsstücke nach Terborch. Jean Vaillant und B. Vaillant, Wallerants Brüder, übten ebenfalls die Kunst mit Erfolg.

Fürstenberg, Thomas von Ypern, I. F. Leonart sind frühe Vertreter der Schwarzkunst und verfertigten meist archaisch aussehende Bildnisse. Vom Letztgenannten besitzen wir zwölf römische Kaiserbüsten nach Goltzius, Mierevelt u. a.

In den Niederlanden führte unter anderen Jan van der Bruggen die Kunst weiter. Er wiegte ganz fein und überging die Platte so oft, daß man eine Strichlage der Granierung nicht wahrnimmt, es erscheint alles wie reine Fläche. Auch die beiden Verkolje wiegten so sorgfältig. Niklas, der Sohn, ist zu Zeiten außerordentlich malerisch und bringt richtige Farbenwerte in seine Platten. In seinen freien Darstellungen (Szene aus dem Leben des verlorenen Sohns, Genrebilder) stört jedoch die wenig angenehme Zeichnung. Ein harter, schlechter Zeichner ist auch P. van Somer. Er graniiert viel, aber nicht ganz gleichmäfsig, und liebt es, schroffe Gegensätze zwischen hell und dunkel zu bieten. Das wirkt dann wohl überraschend, aber weniger künstlerisch. Abraham Blooteling verfertigte viele schöne Schabkunstblätter, obwohl er auch viel Zeit auf andere Techniken verwendete. Er soll das Verfahren verbessert haben, doch steht es nicht fest, worin die Verbesserung besteht. Jakob Gole ist beim Carnat etwas kreidig und hart, im übrigen giebt er aber den Charakter des Stofflichen vortrefflich wieder. Er graniiert so fein, daß der Grund wie Tushton wirkt und erzielt in den dunkeln Stellen eine sammetartige Tiefe. Er leitet in das

frühe achtzehnte Jahrhundert über, wie die unersprießliche Zeichnung seiner mythologischen Gestalten und dergleichen lehrt. Hier giebt es steife Figuren, in steifen Kleidern mit stereotypen Gesichtern, die uns bald als die vier Jahreszeiten, bald als die fünf Sinne u. s. w. entgentreten. Viel feiner gezeichnet und geschabt sind seine derben Genreszenen, einige nach Jan Steen. Vollends zur Handwerksmäßigkeit sank die niederländische Schabkunst in den Händen des Peter Schenk. Unter seinen vielen hundert Blättern befindet sich auch das eine oder das andere gute, die Masse aber bleibt Marktware. Er druckt oft mit ganz hellen Farben, und verkennt so als Erster das Eigentümliche der Schabkunst. Andererseits versuchte er sich auf einem Gebiet, das dieser Technik besonders paßt, an Beleuchtungseffekten à la Honthorst. Das führen die Engländer später zu großer Vollendung.

In Frankreich bürgerte sich die Schabkunst nie recht ein und verschwand mit der Zeit ganz. Nur die erste Periode kann einige bedeutendere Namen aufweisen, wie Sarrabat, Bernard, Barras. In Italien kommt diese Kunst überhaupt so gut wie gar nicht vor. Aus ganz entlegener Gegend, Friesland, stammt ein vortrefflicher Schwarzkunstmeister, H. Quiter, der seine Blätter wohl aber meist in Kassel anfertigte. Er schabte 38 Bildnisse von den Vertretern des Friedenskongresses zu Nymwegen, sowie manche andere ausgezeichnete Bildnisse.

Auch in Deutschland ist die Schabkunst nicht in die besten Hände gefallen. Die Vertreter des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, ein Heiss, ein Preissler, ein Ridinger, ein Rugendas, ein Weigel und andere mehr, waren sämtlich nicht Meister von Gottes Gnaden. Sie fühlten sich nur aus dem Grunde zur Schabkunst gezogen, weil es ihnen schien, daß diese Technik leicht und schnell zu behandeln sein müsse, und sie lieferten Blätter, an denen wir keine Mühe und liebevolle Hingebung verspüren, die rufsig wirken und Schuld daran tragen, daß die Schabkunst einmal sehr in Mißachtung fiel. Kilian beging sogar die Geschmacklosigkeit, seine Dutzendblätter in hellblauer und rosa-roter statt schwarzer Farbe zu drucken. Viel besser wurde

es gegen Ende des Jahrhunderts, als englische Blätter nach dem Festland gelangten und dem Kunstzweig neue Anregung verliehen. Die vortrefflichen Künstler J. G. Haid und J. Jacobé lebten und lernten eine Zeit lang in England: ihre Werke sind von den englischen kaum zu unterscheiden. Eigenartig ist G. Huck, der unter anderem ein gutes Klopstockbildnis schabte: dann Freidhof, der Mannheimer Sintzenich, der fast zu weich wirkt und manchmal in Farben druckte, endlich die Wiener Vincenz Kiningcr und Andreas Geiger, die manch schönes Blatt nach Füger schabten, in denen es ihnen wenigstens gelang, den Charakter des Originals zu erhalten. Noch trefflicher arbeitet Pichler, der neben Fügerschen Urbildern auch einige berühmte Gemälde der italienischen Schule wiedergab: Corregios Cupido, Battonis Magdalena in der Dresdner Gallerie und desselben Malers Johannes, zwei vorzügliche grofse Gegenstücke; der rasende Hercules von Tusch, jetzt in der Münchener Pinakothek u. s. w.

Zur eigentlichen Blüte gedieh die Schabkunst aber in England, an der Hand des Aufschwungs, den hier die Malerei in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nahm. Wenn man von Schabkunst redet, so denkt man gleich an den Vertreter par excellence, E. A. Horn, und doch ist dieser berühmte Meister nur einer aus einer grofsen Schar seinesgleichen, ja vielleicht nicht einmal der beste.

Aus früher Zeit schon erfreuen uns I. Beckett, J. Smith, Lens, Loggan, J. Faber durch ihre vorzüglichen Bildnisse, in denen eine frappante Wiedergabe der charakteristischen männlichen Köpfe, der sinnlich stilisierten Frauengesichter, vor allem aber der reichbestickten Sammet- und Seidengewänder der Zeit auffällt. Technisch weiter als ihre niederländischen Vorgänger (wenn auch eintöniger in der Auffassung und dem Darstellungskreis) erreichen sie hingegen lange nicht die künstlerische Feinheit der nächsten Künstlergeneration, denn ihre Aufgaben wurden ihnen nur von einem Kneller, einem Wyssing und dergleichen Malern gestellt. Als nun aber die herrlichen Bildnismaler Reynolds, Romney, der warme, stimmungsvolle Landschaftler Gainsborough, die

feinen intimen Genremaler Morland, Smith, Wright und ihre Gefährten erstanden, konnte sich an deren Werken eine Schabkunstschule bilden, die ganz neue Feinheiten in der zarten Modellierung, in dem leisen Übergang von hell zu dunkel erreichte, und ihre Kunstfertigkeit der Wiedergabe einer ungewöhnlich reizvollen Zeichnung widmete. Diese Meister schaben die Platte nicht gleichmäfsig, sondern verleihen schon beim Wiegen den einzelnen Stellen der Platte verschiedene Grundtöne, wie sie sie für die jeweilige Darstellung brauchen.

Richard Earlom ist ein umfassender Künstler. Er schabte viele Darstellungen, religiöse und mythologische, nach Rubens. Grofsen Ruhm errang er durch die vier grofsen Marktstücke nach Snyders und Langjan, wo er das Stoffliche des Gemüses, des Obstes, des Wildes und der Fische in unübertrefflicher Weise wiedergab. Dem eigentlichsten Elemente der Schabkunst, der Wiedergabe des Helldunkels widmete er sich in dem Blatt «Darstellung im Tempel» nach Rembrandt van Rijn. Wunderbare Beleuchtungsbilder sind seine «Eisenhammer» und «Schmiede» nach Wright, seine «Singstunde» nach Schalcken. Tiere und Landschaften gelangen ihm nicht so gut, dagegen die Frucht und Blumenstücke nach Huysum wieder vortrefflich. Earlom radierte oft die Umrisse und die tiefen Schatten in die Platte, ehe er sie wiegte.*)

In Landschaften, — die Tageslandschaften, wo alles bunte Lokalfarbe und Licht, wenig Schatten und Stimmung ist, sind wohl das Schwerste für die Schabkunst — ist ihm sein Vorläufer Robinson wohl überlegen, wie auch J. Young von dem wir ein paar schöne Landschaften nach Morland be-

*) Von diesem Künstler dürfen wir nicht scheiden, ohne sein «Liber Veritatis» zu nennen, wenn es auch nicht ein Werk der Schabkunst ist. Claude Gelée (Lorrain) verfertigte ein Buch mit getuschten Zeichnungen nach seinen Gemälden, um so jede etwaige Fälschung nachweisen zu können. Dieses Buch gelangte in den Besitz des Herzogs von Devonshire, der dem bekannten Kunsthändler Boydell erlaubte, es zu veröffentlichen. Boydell übertrug die Arbeit Earlom, der die Zeichnung radierte und den getuschten Ton durch Roulette-arbeiten erzeugte, was zusammen eine vortreffliche Facsimilierung der Originalzeichnungen ergab. Ein späterer dritter Band enthielt ebenfalls hundert Blätter nach Claude, aus anderem Besitz.



J. R. Smith: Die Kinder des Herrn Synot nach Reynolds.

sitzen. Irye lieferte ausgezeichnete lebensgroße Köpfe, mit sorgfältigster Behandlung des Stofflichen. Die großen hellen Flächen, die es bei solchem Maßstab geben muß, sind ganz weich wie ein Ton granirt, und stören nicht durch lauter Strichelchen und Kreuzchen, wie bei früheren Blättern. Boydell, der vielleicht die Hälfte aller englischen Schabkunstblätter zwischen 1750—1800 verlegte, hatte wenig Zeit zu eigener Arbeit übrig; dagegen fand ein andrer Verleger Valentine Green Muße, eine beträchtliche Zahl schöner Blätter anzufertigen. In seiner Wiedergabe sind B. Wests Gemälde genießbarer als im Original. Den beiden Watson und J. R. Smith verdanken wir herrliche Blätter nach den entzückendsten Frauen- und Kinderbildnissen von Reynolds.

Zu den weniger bekannten, aber allerersten Meistern, zählten Capt. Baillie, Dickinson, Dixon, Doughty, Fisher, Houston, Humphrey, Murphy, Pether, Spilsbury. Sie seien aufgezählt, nur um sie zu nennen. Ihrer feinen Technik verleihen sie noch erhöhten Reiz, durch den geschickt gewählten warmen braunen Farbenton, mit dem sie drucken, und jeder hat, was man bei der Stichgattung kaum erwartet, doch seine Eigenart. Neben ihnen sind solche Namen wie der wohlbekannte Mac Ardell, Hodges, Townely, Ward u. s.w. schon zweiten Ranges, nicht immer gleichmäßig sicher in der Behandlung, nicht immer dem Original in gleichem Maße getreu.

Es ist eine große prächtige Künstlerschar, die uns hier neben Gemälden aller Zeiten, besonders die englische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts vorführt. Obwohl nur selten die Künstler nach eigener Zeichnung schaben, so sinkt die Gattung doch nicht zu einem bloßen Reproduktionsverfahren herab, denn sie bot technische Probleme, deren Lösung den Meistern große Aufgaben stellte und sie dazu verleitete, ihrem Werke ein eigenes Interesse, einen eigenen Wert zu geben. Das wurde denn auch von ihren Zeitgenossen gebührend anerkannt und auch jetzt schätzt man diese Kunstwerke mehr als je. Erreichte doch erst kürzlich auf einer Versteigerung in London bei Christie «Lady Bampfylde» von Watson, nach Reynolds geschabt, den Preis von Lstr. 357 (7140 Mark).

Die **Aquatint Manier** ähnelt der Schabkunst, insoweit sie auch mit Flächen arbeitet, aber sie bringt diese auf eine ganz andere Weise hervor. Ihr Verfahren ist kein trockenes, sondern sie bedient sich des Ätzwassers und ist also eine Abart der Radierung.

Es gibt verschiedene ätzende Flüssigkeiten, die man auf dem bloßen blanken Kupfer mittels eines Pinsels auftragen kann und die es dann rauh, also für Druckerschwärze empfänglich machen. So kann man einer radierten Platte schon einige Schattentöne direkt verleihen, doch ist hierbei nicht viel zu erzielen; denn einmal läuft das Ätzwasser aus und läßt sich nicht sicher beherrschen, sodann kann man durch mehrmaliges Auftragen wohl einen stärkeren Ton, ja vielleicht drei Abstufungen erzeugen, aber einen wirklich dunklen Schatten kann man mit solchem Ätzwasserauftragen mittels Pinsels auf das bloße Kupfer überhaupt nicht erreichen.

Es gibt nun verschiedene Verfahren, die alle ziemlich gleichzeitig, kurz nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts, erfunden wurden, durch welche man genügend dunkle Schattentöne, bis zum Tiefsten, in die Platte einätzen kann.

Nachdem die Zeichnung, die Linien des Bildes fertig radiert sind, wird die Platte mit einer sehr dünnen Schicht eines durchsichtigen Ätzgrundes bedeckt. Dieser wird über einem Feuer flüssig gehalten und auf ihn ganz fein gekörntes trockenes Meersalz dicht gestreut. Vermittelst seiner Schwere sinkt es durch den Grund bis auf das Kupfer. Dann wird die Platte vom Feuer weggenommen und dem Ätzgrund Zeit zum Hart- und Trockenwerden gegeben. Darauf wäscht man das Salz heraus und hat nun einen Grund der durch unzählige kleine Löcher durchsiebt ist und der, wie oben bemerkt, die Zeichnung nicht verdeckt. Sollen Stellen des Hintergrundes ganz weiß bleiben, so bedeckt man diese sofort mit Firnifs. Dann gießt man Ätzwasser auf die Platte, das durch die Löcher hindurch solange in das Kupfer frisst, bis es den hellsten Ton hergestellt hat. Nun wird das Ätzwasser abgegossen und die genügend geätzten Stellen sorgfältig mit Firnifs übermalt, sodaß sie vom Ätzwasser nicht ferner angegriffen werden können. Darauf wird der zweite

Schattenton eingeätzt, und so weiter, bis man den tiefsten Ton hat, gerade wie beim Radieren.

Man sieht hieraus, daß also auch Flächen erzeugt werden, denn die Salzkörnchen und daher die Löchelchen im Ätzgrund sitzen so dicht beieinander, daß man die geätzten Punkte nur mit der Loupe als solche erkennen kann, dem unbewaffneten Auge erscheinen sie als Fläche. Jedoch kann man nicht, wie bei der Schabkunst, eine helle Fläche sich allmählich in eine dunklere verlieren lassen, denn der Pinsel mit dem Firniß umschreibt jedesmal eine ganz bestimmte Stelle, die beim weiteren Ätzen geschont wird und sich vom nächsten Ton scharf abhebt.

Dieses Verfahren eignet sich daher nicht so sehr dazu die allmählichen Übergänge von Licht zu Schatten eines Ölbildes, sondern eher die keck nebeneinandergesetzten Pinselstriche einer Sepiazeichnung wiederzugeben. Und in der That, wenn man solche Platten mit einer sepiaähnlichen Farbe abdruckt, so sind die Blätter von getuschten Handzeichnungen kaum zu unterscheiden.

Es gibt ja Mittel, die verschiedenen Schattentöne etwas ineinander verfließen zu lassen: durch Anwendung von Ätzwasser mit dem Pinsel, durch Polieren der Tongrenzen und überhaupt dadurch, daß man jedesmal nur ganz kurze Zeit ätzt, sodaß jeder neue Ton nur wenig dunkler als der vorhergehende wird. In diesem Falle muß man allerdings viel öfters ätzen bis man endlich den dunkelsten, letzten Schatten erreicht.

Neben dem obigen, von Stapart im Jahre 1773 zuerst beschriebenen Verfahren gibt es noch andere. Zum Beispiel: Ganz fein gemahlener Pechstaub oder Asphalt wird in einen geschlossenen Kasten gethan, in dem sich ein Rad befindet. Durch schnelles Umdrehen dieses Rades wird im Kasten eine Staubwolke aufgewirbelt, und ehe sie sich gelegt hat, wird die Platte (auf der die Stellen, die ganz weiß bleiben sollen, schon mit Firniß gedeckt sind) in den Kasten geschoben. Sie wird somit durch eine Schicht Staub bedeckt. Darauf wird sie ein wenig gewärmt, gerade genug, daß der Staub am Kupfer haften bleibt, nicht so sehr, daß er zer-

schmilzt. Nach dem Erkalten wird der überflüssige Staub durch weiche Pinsel entfernt und man hat einen porösen Grund, durch den man, wie bei dem Vorhergehenden, ätzen kann.

Bei der Aquatinta werden die Künstler während der Arbeit immer allerhand kleine Entdeckungen gemacht, wird wohl ein jeder seine besonderen Kniffe gehabt haben. Es ist eben nicht eine so strenge Kunst wie der Linienstich, bei dem alles auf die Arbeit mit dem Grabstichel zurückzuweisen sein muß. Noch ein anderes Verfahren für Aquatinta ist einfacher als die beschriebenen und wird heute meist benutzt. Man macht drei verschieden starke Lösungen von reinem Harz in destilliertem Alkohol. Auf die Platte gegossen und getrocknet werden sie brüchig, porös: die stärkste Lösung am meisten. Diese wird zuerst aufgelegt, um die tiefen Schatten hereinzuzätzen; dann die anderen. Wie bei den anderen Manieren gebraucht man Firnifs, um genügend geätzte Stellen zu schonen.

Die meisten Künstler brachten Aquatintschatten auf schon radierte Platten an oder stachen die Zeichnung nachher mit dem Grabstichel ein. Viel seltener verfertigte ein Künstler Blätter in reiner Aquatinta ohne Mitbenutzung anderer Techniken.

Wer zuerst die Aquatinta verwendet hat, ist nicht sicher zu bestimmen. Es haben wohl mehrere Künstler sie gleichzeitig und unabhängig von einander erfunden; darunter François und Ploos van Amstel, denen wir weiter unten eine ausführlichere Besprechung widmen, Vielfach galt Jean Baptiste Leprince als der eigentliche Erfinder: doch, wie so oft, verwechselte man den ersten großen Verbesserer mit dem Erfinder. Als Basan eine neue Ausgabe von Leprinces Blättern veranstaltete, sagte er von ihm auf dem Titelblatt, daß er die Aquatintmanier zur Vollendung gebracht, nicht, daß er sie erfunden habe.

Leprince war in Metz geboren, zum Künstler unter Boucher in Paris erzogen und verweilte fünf Jahre lang in Rußland. Mit 18 Jahren heiratete er die 40jährige Marie Guiton, rannte ihr aber davon, nachdem er den größten

Teil ihres Vermögens verschwendet hatte. Seine radierten Blätter sind zum grössten Teil nach Boucher, seine Aquatintblätter stellen meist russische Volksszenen und Trachten dar. Eine richtige Pinselführung geben seine Blätter nicht wieder, also sehen sie nicht aus, als ob sie unmittelbar nach Tuschzeichnungen angefertigt wären. Doch heben sich die verschiedenen Schattentöne recht schroff von einander ab und lassen eine feinere künstlerische Wirkung selten zu. In zwei kleinen Beleuchtungsstücken hat er sie aber erreicht. Auf einem sitzt ein schlafender Bauer in der Ecke seiner Hütte, der Kienspan vor ihm wirft einen Schatten auf die Wand. Auf dem anderen flickt eine Bäuerin, ebenfalls bei dem Licht eines Kienspans. Die Blättchen sind aus dem Jahre 1768, in dem der Künstler diese Technik angeblich erfunden haben soll. Leprince hat die Flamme des Kienspans nicht herausgebracht (was eigentlich mit dem Polierstahl leicht gewesen wäre), wir sehen nur den Rauch; aber sonst ist die Beleuchtungsstimmung mit den scharfen, von einer kleinen Flamme geworfenen Schatten trefflich gelungen. Zuerst druckte Leprince schwarz, bediente sich aber bald der bräunlichen Farbe, um die Blätter den Sepiazeichnungen ähnlich scheinen zu lassen.

Bald benutzte man die Aquatinta hauptsächlich zur Vervielfältigung berühmter Zeichnungen. Der schon genannte Ploos v. Amstel war hierin rühmlich thätig. Von Deutschen ist J. C. Prestels und seiner Tochter Maria zu gedenken, die mehrere Folgen von Zeichnungen der ersten Meister aller Schulen veröffentlichten, zum Teil in grosser Vollen- dung. In England stellten A. Pond und C. Knapton derartige Blätter her und nach ihnen C. M. Metz, der gleichfalls ein grosses Zeichnungswerk mit mehr als 150 Blatt, wie die Prestel, anfertigte.

Später griffen die Landschaftsdarsteller zu der Aquatinta, als zu einem recht passenden Mittel. Hier liess sich das eine schwere Problem, der Himmel (überhaupt alle grossen eintönigen Flächen), der mit dem Stichel nur langsam und schwer auszudrücken ist, recht leicht und glücklich durch Schattentöne lösen. Als gute Künstler sind hier



Goya: Gespenster.

C. Haldenwang und W. Gmelin zu nennen, die viele, meist schweizerische Landschaften aquatintierten. W. Schlottbeck und Schlichten arbeiteten nach holländischen und französischen Bildern des 17. Jahrhunderts. C. Kunz verdanken wir eine Anzahl interessanter großer Blätter in dieser Manier, die uns Partien und Gebäude aus den alten Roccocogärten von Schwetzingen und Wörlitz bei Dessau vergegenwärtigen.

Als einer der vortrefflichsten Aquatintkünstler gilt mit Recht Wilhelm v. Kobell. Als Maler studierte er besonders die alten Holländer. Er gelangte in München zu großen Ehren und bekam viele Bestellungen für den bayrischen Hof. Er war hauptsächlich Schlachtenmaler und hat auch viele Pferde radiert. Seine Aquatinten sind meist nach holländischen Bildern der Sammlungen in Mannheim und München, und auch hier hat es ihm Wouwermann mit seinem Schimmel besonders angethan. In den kleinen Stall- und Reitstücken nach diesem Meister ist er am vortrefflichsten. Einige Nachtstücke nach Roos sind weniger gelungen. Die Schatten in der Nähe des Lichts gibt er gut, vernachlässigt aber die entfernteren. Kobell druckt fast durchweg in rötlichbraunem Ton.

Zur Selbständigkeit gelangte die Aquatinta in der Hand des Spaniers Goya, bis jetzt ihres größten Vertreters. Er bediente sich ihrer nicht als Mittel zur Wiedergabe von Bildern, sondern um ihr unmittelbar den Ausdruck seiner künstlerischen Phantasie, seines philosophischen Denkens zu überlassen. Goya ist einer der Hundertsten, die man noch nennen wird, wenn die übrigen neunundneunzig schon vergessen sind. Er war eine jener fesselnden Persönlichkeiten, die, obwohl nicht schön, durch einen nie einzuschüchternden Mut, durch eine gewisse trotzig Sinnlichkeit die Herzen aller, wenn auch nicht gewinnen, doch bannen, und die vermöge ihres Selbstvertrauens da alles unbeschadet wagen dürfen, wo der Rücksichtsvollere sich schon ins Verderben stürzen würde. Die gewisse Bravour seines Lebens durchzieht auch seine Kunst. Er war selbständig bis zur Übertreibung, obwohl er in Italien weilte, um die alten Meister

zu studieren, sah er eigentlich keinem etwas ab. So war bei seinen eigenen Bildern das Persönliche, die von ihm zugrunde gelegte Idee und Auffassung, das Hervorragende, an der Ausführung war manches schlecht. Ein sicherer Meister des Zeichnens war er keineswegs, was auch bei seinen Kunstdrucken klar wird. Doch sind die Verzeichnungen hier wohl oft willkürlich. Er wollte seine Phantasie nicht durch sorgfältiges Arbeiten hemmen und ging nur auf eine flotte, prächtige Gesamtwirkung aus. Ein großer und zwar der größte technische Meister ist Goya aber in der Aquatinta. Beherrscht er auch die Zeichnung, d. h. die Form, die Contour nicht allemal sicher, so hat er dagegen ein äußerst empfindliches Auge für das Malerische der Farbe, für Licht und Schatten, und das kommt ihm bei seinen Aquatintblättern, wo er die Flächen abtönt wie kein anderer, zu Statten.

Goya ist ein bitterer Satiriker, der nicht nur im allgemeinen menschliche Verirrungen geißelt, sondern ganz bestimmte Personen seiner Umgebung bis zu den Spitzen des spanischen Hofes, an dem er so beliebt war, verspottet. Seine Aufschriften mußten natürlich vorsichtig und unklar sein; doch haben sich handschriftliche Erläuterungen zu seinen Blättern erhalten. Eine großartige Fähigkeit für Caricatur steht ihm zu Gebote.

Ein Affe malt eines Esels Bild. Goya hat einen bestimmten Maler (Antonio Carnicero) im Sinn, der in seinem Bildnis des Ministers (Herzog von Alcudia »Prince de la Paix«) diesem schmeicheln wollte, und wie Goya andeutet, unter der Gelehrtenperrücke doch nur die Eselsfratze malen kann. Esel, Affen, Böcke, Hexen und Spukgestalten stehen alle für bestimmte Persönlichkeiten und Stände. Seine Erfindungsgabe bei der Zeichnung von Krüppeln, Fratzen, Scheusalen aller Art ist erstaunlich. Auf die spanische Geistlichkeit und die Inquisition hatte er es besonders abgesehen. Diese merkten die Satire wohl bald, Goya schützte sich aber vor ihnen, indem er seine Blätter »die Einfälle« dem König überlief. Eine Fortsetzung der »Einfälle« mit Anlehnung an Volkssprüche bilden die »Sprichwörter«. Goya schuf noch zwei andere große Folgen. Die

»Stierkämpfe«, in denen er die Geschichte dieser, vom Anfang bis zu seinen Tagen in technisch flott und meisterhaft wirkenden Blättern schildert, und die »Jammer des Kriegs«, durch die seine Vaterlandsliebe ihr Leid, bei Gelegenheit der Kämpfe Spaniens vor hundert Jahren, klagt. Sie sind ein würdiges Seitenstück zu Callots Folge, voll Grausen und Elend, schliessen aber mit einem hoffnungsvollen Blick in die Zukunft, in der die Freiheit, die Wahrheit, ihre Unterdrücker wieder abschüttelt und zu neuem Leben aufsteht.

Den bedeutenden Menschen kann man an allen diesen Blättern Goyas kennen lernen, den feinen Künstler nur, wenn man sie in frühen, eigenhändigen Abdrucken vor sich hat, denn bald verloren sich die Feinheiten seiner Aquatinta beim Drucken. Er aquatintirte erst und radierte dann die Zeichnung auf die Platte. Er hat auch ausgezeichnete reine Radierungen nach Velasquez Bildern verfertigt.

Die **Kreidezeichnungsmanier** ist eine Kupferstichtechnik, deren Grenzen eng gezogen sind, indem sie, wie ihr Name schon andeutet, nur zur Wiedergabe von Kreide- besonders Röthel-Zeichnungen dienlich ist. Die Erfindung beruht auf der Herstellung einiger neuer, den Stechern bis dahin unbekannter Werkzeuge. Es sind das zunächst die Roulette, das gezahnte Rädchen, das dem Instrumente ähnelt, welches man beim Durchzeichnen von Kleiderschnitten gebraucht. Es hat viele verschiedene Formen, ist manchmal bis zu drei Millimeter breit und hat dann mehrere unregelmässige Reihen von Zähnen nebeneinander. Manchmal sind die Zähne nicht Spitzen, sondern Kanten, die über die ganze Breite des Rads laufen. Ferner arbeitet man mit einem Stichel, der zwei oder drei Punkte nebeneinander eingraben kann. Endlich bedient man sich noch des Mattoirs, eines Stahls, der unten kugelförmig ausbaucht, dessen Kugel aber mit lauter Spitzen besetzt ist.

Sieht man sich den Strich einer Röthel- oder schwarzen Kreidezeichnung unter der Loupe näher an, so entdeckt man, dafs er aus lauter Punkten besteht, die ungleich grofs und unregelmässig gestellt sind. Um eine solche Zeichnung wieder-

zugeben, wird eine Platte mit Ätzgrund bedeckt, die Zeichnung mit der Roulette hier hereingearbeitet und die Schatten mit dem Mattoir verschummert: dann wird geätzt. Das Ergebnis ist eine Platte, deren Abdruck in roter Farbe einer Rötelzeichnung überraschend ähnlich ist. Alles noch Fehlende wird mit den verschiedenen Sticheln noch trocken eingegraben.

Jean C. François ist der Erfinder des Verfahrens, das er um das Jahr 1740 anwendete. In einem Brief an Saverien erzählt er, wie er, zu Nancy geboren, sich früh in Lyon aufhielt und dort im Jahre 1740 zuerst Crayonblätter hervorbrachte. Hernach kam er nach Paris, verbesserte sein Verfahren, und erhielt ein von Cochin am 26. Nov. 1757 unterzeichnetes amtliches Gutachten der kgl. Akademie für seine Erfindung, sowie vom König einen Titel nebst jährlicher Pension von 600 Francs. Zur Zeit beschäftigte er sich mit der Lavismanier und der Wiedergabe von schwarzen mit weiß gehöhten Kreidezeichnungen auf blauem Papier. Ein 1767 hergestelltes Bildnis des François Quesnay vereinigte auf einer Platte alle Manieren: der Kopf war in Schwarzkunst ausgeführt, die Kleidung mit dem Grabstichel, der Hintergrund und die Einfassung in Crayonmanier, das Beiwerk in Lavis- (Aquatint) manier, und der Sockel in farbiger Kreidemanier.

François verfertigte zu zwei Werken Alexandre Saveriens die Bildnisse der bekanntesten Philosophen seiner Zeit; einmal in Klein-Oktav, einmal in Folio, aus den Jahren 1759—1773. Die kleinen Bildnisse sind in schwarz, die großen in Rot gedruckt. Die Arbeit ist noch etwas grobgranig, oft wird noch mit Linien nachgeholfen, und besonders liegt es an seinen Druckfarben, daß er die Originalzeichnungen nicht sehr täuschend wiedergiebt.

Zu weit größerer Fertigkeit, zu wirklich täuschender Nachahmung von Kreidezeichnung gelangte Gilles Demarteau. Doch war es ihm nicht genug, das Verfahren dem François abzulauschen und es zu verbessern, er maafte sich gar die Erfindung an, die ihm seinerseits wieder von Magny und Bonnet streitig gemacht wurde. François soll sich diese Zurücksetzung so zu Herzen genommen haben, daß er darüber starb.

Demarteau stammte aus Lüttich. Zu seinen frühen Arbeiten mögen Blumenstücke nach Tessier gehören. Das Kreideartige des Stichs ist noch nicht viel besser als bei François gelungen. Er bildete sich nun an Bouchers Rötzeichnungen zur äußersten Vollendung heran. Eine Unzahl Blätter nach diesem Meister, mit seinen Köpfen, Kindern und Putten, mit seiner ganzen Boudoirmythologie, fertigte Demarteau an. Die immerhin leicht zu handhabende Technik mußte auch zu Arbeiten erhalten, die eigentlich keinen Kunstzweck hatten: z. B. zu einer Folge von einzelnen Pferdebildnissen, nach C. A. Vernet, und dergleichen. Nachdem Demarteau das farbige Verfahren mit mehreren Platten, das Pastellskizzen nachahmt, ausgebildet hatte, gelangen ihm viele ungewöhnlich wirksame Blätter, nach Zeichnungen in schwarzer und roter Kreide auf weißem Papier, oder in schwarzer Kreide auf buntem Papier und mit weiß gehöht.

Gerade hierbei kam ihm Bonnet in's Gehege, der den Ruhm dieser Erfindung in seiner Schrift »Le pastel en gravure inventé et exécuté par Louis Bonnet« 1769 für sich in Anspruch nahm. Er verfertigte (oder liefs verfertigen) über 800 Blätter, deren viele den Besten Demarteaus würdig zur Seite stehen. Unter seinen Schülern und Nachfolgern sei nur des Jubier gedacht, dem wir mehrere reizende Blätter nach J. B. Huet verdanken.

Es haben natürlich auch Künstler außerhalb Frankreichs sich mit der Crayonmanier befaßt, doch befinden sich darunter keine hervorragenden Meister, und wir können sie daher unerwähnt lassen, um auf die Punktirmanier zu kommen, die gewissermaßen eine Weiterbildung der Kreidezeichnungsmanier ist.

* * *

Die **Punktirmanier**. Punktierte Stiche hat es von Anfang an gegeben. Es ist schon erwähnt worden, daß bei einigen Blättern Campagnolas die Arbeit aus lauter Punkten besteht. Auch führten wir schon an, daß etwa fünfzig Jahre später Etienne Delaune Punkte in seinen Stichen der Schöpfungsgeschichte in sehr geschickter Weise anwendete, um der Erscheinung Gottes etwas Geisterhaftes, Durchsich-

tiges zu verleihen, sodaß sie sich von dem Natürlichen der Umgebung gut abhebt.

Sieht man die genannten Arbeiten an, so entdeckt man, daß die Punkte mit dem Grabstichel eingegraben sind, also gar nicht eigentlich dem Prinzip nach Punkte, sondern ganz kurze Linien sind. Man kann also diese Stiche nicht als die wirklichen Vorläufer der Punktirmanier ansehen. Diese findet man eher in den Punzenstichen.

Die Punze ist ein Goldschmiedswerkzeug, etwa wie ein schmaler in einem Heft sitzender Nagel, der unten in eine oder mehrere nicht zu scharfe Spitzen ausläuft. Der Goldschmied setzt die Punze auf die zu verzierende Fläche, und bringt eine Vertiefung in diese hinein, indem er mit einem Hammer auf das Heft der Punze schlägt. Manche Meister arbeiteten auch nur mit einem zugespitzten Hammer ohne Punze, wobei es nur schwierig ist genau die gewollte Stelle zu treffen. Es ist ein Goldschmiedsverfahren und wurde zum Kupferstich auch zunächst nur von Goldschmieden verwendet. Sie punzten Vorlagen für Goldschmiedearbeiten, meist nur in Umrissen, und wenn sie Schatten angaben, so bestand er aus Linien, die durch nebeneinander gesetzte Punkte, anstatt durch Striche gebildet wurden.

Paul Flint, der zu Nürnberg um die Wende des 16. Jahrhunderts lebte, ist einer der bekanntesten Meister dieser Art von Punzenstichen. Er schuf einige Folgen von Ornamenten, Verschlüsse, Violen, Tafelaufsätze, Leuchter, Messer, Löffel, Kännchen und Prunkbecher, die seinem Geschmack und seiner Begabung für Ornamentik ein gutes Zeugnis ausstellen. Vom Kupferstichstandpunkt aus haben die Blätter wenig Interesse. Er hat mit dem Werkzeug keine neue, eigenartige Technik erfunden, sondern er bildet wie gesagt, seine Linien nur aus Punktreihen statt aus Strichen.

Etwas später versuchten Johann Kellerthaler und Daniel Kellerthaler, der für den sächsischen Hof arbeitete, dieses Eigenartige zu erreichen indem sie mit den Punkten Flächen hervorriefen. Die Blätter dieser Künstler waren aber nur Zierplatten und gar nicht für den Abdruck bestimmt, was schon aus dem Umstand hervorgeht, daß die Schrift

auf den Abdrücken linksseitig erscheint. Ihr Darstellungskreis umfaßt Reiterbildnisse, Göttermahle, Scenen aus der römischen Geschichte, auch neutestamentliche Bilder. Die Jahreszahlen 1613, 1620, 1640 kehren auf ihnen wieder. Diese Abdrucke wirken wie ein photographisches Negativ, und zeigen die Lichter dunkel, die Schatten hell. Stellt man sich gerade mitten vor eine solche Originalplatte, so wirkt sie ebenso, sieht man sie aber von der Seite schräg an, so reflectiren die eingepunzten Vertiefungen das Licht, während die polirte glatte Fläche keins zurückwirft und daher dunkel erscheint: so wirken dann die Originalplatten von der Seite gesehen positiv. Die Papierabdrucke können das natürlich nie, denn da bleibt die Druckerschwärze schwarz, das Papier weiß, man mag es von vorn oder von der Seite ansehen. Eine der schönsten derartig gepunzten Platten, von denen wir die Abdrucke besitzen, ist Mathias Strobels heiliger Hieronymus in der Zelle nach Dürers berühmter Darstellung.

Etwa um ein halbes Jahrhundert später, also im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, beschäftigte sich der Holländer Janus Lutma mit dem Punzenstich, (*opus mallei*, wie er ihn nannte) und lieferte das Vollendetste darin. Seine Kunst zeigte er in einem Selbstbildnis, den Bildnissen seines Vaters, des P. C. Hooft, des Dichters Vondel, und anderen: das störende negative Aussehen hat sich hier verloren. Hier und da hilft er mit dem Grabstichel nach, zu den tieferen Schatten gebrauchte er Punzen mit mehreren Spitzen: auf den Abdrucken sitzt viel Wishton zwischen den Punkten und erhöht so die Tiefe der Schatten.

Das Punzen ist eine sehr langwierige Arbeit, und es ist begreiflich, daß, obwohl bei Lutma die Fähigkeiten der Manier schon alle angezeigt sind, er keine große Nachahmerschaft fand, der Punzenstich nicht eher vielfach ausgeübt wurde, bis man auf Mittel verfiel die Punkte schneller als durch das Einschlagen hinsetzen zu können. Dies Mittel fand man im Ätzen, und so ist die sogenannte Punktirmanier, obwohl sie theoretisch nur der verfeinerte Punzenstich ist, praktisch doch aus der Crayonmanier entstanden. Man ent-

sinnt sich, daß die Künstler den Arbeiten der Roulette bei der Kreidezeichnungsmanier mit spitzen Grabsticheln nachhelfen und dort, wo Stellen zu hell geblieben, noch Punkte hinzufügen. Diese Werkzeuge bilden eine Art Mittelding zwischen Stichel und Radiernadel, in der Form wie diese, doch nicht so spitz, in der Stärke eher mit jenen zu vergleichen. Man führte sie mit verschieden scharf zugespitzten Enden aus. Man arbeitet erst auf dem Ätzgrund, namentlich die Schattenpartieen, die gröbere Punkte aufweisen. Die Feinheiten in dem Gesicht und Händen werden dann meist trocken eingesetzt. Die dicht nebeneinanderliegenden Pünktchen werden mehr eingestochen als herausgegraben.

Neben der Schabkunst ist die Punktirmanier die malerischste, insofern sie auch mit Flächen arbeitet, denn die ganz eng gesetzten Punkte wirken als solche, und sie läßt auch die zartesten Übergänge zu. Sie leidet allerdings an einer gewissen Weichlichkeit, was besonders zum Ausdruck kam, da der Zufall sie in den Dienst einer verweichlichten Malerei führte. Sie wird sich wohl allmählich und allerorten aus der Crayonmanier entwickelt haben, doch findet man die Angabe, daß der Holländer J. Bylaert sie zuerst als selbständige neue Manier angewendet haben soll.

W. W. Ryland war einer ihrer frühesten und berufensten Vertreter. Der englische Künstler kam früh nach Paris, wo er unter Boucher den Kupferstich, unter Demarteau die Crayonmanier erlernte. Nach der Heimat zurückgekehrt, bildete er die Punktirmanier aus und wurde Hofkupferstecher. Sein Ende war unselig. Der feingebildete, angesehene Mann liefs sich dazu verleiten im Jahre 1783 einen Geldschein der East India Company zu fälschen und wurde mit Hinrichtung bestraft. Noch im Kerker war er eifrig thätig und hinterliefs genaue Angaben für seine Schüler auf den Platten, die er selbst nicht vollenden konnte.

Es ist die Kunst einer Angelika Kaufmann und ihresgleichen, der wir in den Blättern der Punktirmanier überhaupt, des Ryland im Besonderen begegnen. Diese weiche Malerei mit ihrer überzarten Auffassung der Antike,

ihrer überromantischen Auffassung des Ariost und Tasso, die ihren Gefühlen und Leidenschaften so gern durch eine mehr oder minder kokette Allegorie Ausdruck verleiht, erfreute sich zur Zeit einer weit verbreiteten Beliebtheit. Ebenso beliebt war die leicht und schnell zu handhabende Punktirmanier, und so fanden die beiden sich zusammen.

Das Weiche, Seidige der Frauen- und Kinderhaut, die so schön verdrehten wässerigen Augen gibt Ryland famos wieder. Ganz besonders gelingt es ihm das Porzellanmalerei-artige dieser Kunst auszudrücken.

Kein Meister hat dieser Technik mehr Verbreitung und Ruhm verschafft als Francesco Bartolozzi, der zwar in Italien geboren wurde, doch als englischer Künstler gilt. Er erlernte erst den Kupferstich sechs Jahre lang bei Giuseppe Wagner in Venedig. Diese Art Blätter ganz in des Lehrers Weise sind wenig erfreulich. Dann radirte er aber eine vorzügliche Folge nach Federzeichnungen von Barbieri (Guercino) die, in braunem Ton gedruckt, den Vorlagen in hohem Mafse gerecht werden. Ebenso vortrefflich sind seine Wiedergaben der Holbein'schen Bildniszeichnungen zu Windsor, die er später anfertigte als er schon in England war, wohin ihn ein königlicher Bibliothekar, der ihn auf amtlichen Reisen in Italien besucht hatte, im Jahre 1764 mitbrachte.

In England angelangt widmete er sich ganz der neuen Punktirmanier, und kam dabei zu großen Ehren. Er wurde zum Mitbegründer der Royal-Academie 1769 bestimmt. Geld verdiente er viel, gab aber noch mehr aus, und so kam es, daß er nach 38 Jahren als 75jähriger Mann noch seinen Wohnsitz aufgab und auf dringende Einladung nach Portugal zog. Hier hatte er wohl weniger Einnahmen, immerhin doch sein Pferd und sein Weinchen und — — keine Schulden.

Von der künstlerischen Seite seines neuen Lebens war er weniger befriedigt, und verfiel, als Greis der er war, sehr in's Lamentiren. Doch hat er auch in Portugal noch viel geschaffen, ehe er am 7. März 1815 im Alter von 88 Jahren verschied.

Bartolozzi hat vielfach erst radirt, ehe er die Platte punktirte, auch manchmal nachgestochen. Er soll viel an



Caroline Watson: Prinz Wilhelm Friedrich.

seinen Vorlagen verändert haben, doch ist er sehr von ihnen abhängig und wirkt schön, eben wenn das Bild das er wiedergibt schön war, im anderen Falle geringer. Er hat es bis auf über 2000 Blätter gebracht, deren viele natürlich größtentheils von seiner Schülerschaar gearbeitet wurden. Zu den besten Blättern gehören schlichte Darstellungen aus dem Leben wie »A St. Giles Beauty«, »A St. James Beauty«, Schönheitstypen aus niedrigem und höherem Stand, »Lecture on Gadding« nach J. R. Smith, und so weiter. Auch viele seiner Bildnisse sind vorzüglich: »Lady Elisabeth Forster« nach Reynolds, »Princess Amelia« nach Lawrence seien genannt. Weniger können wir uns für die allegorischen und mythologischen Blätter erwärmen. Er hat auch eine große Zahl von Gelegenheitsblättchen, Konzert-, Gesellschaftskarten verfertigt.

Ihn übertrifft eigentlich der viel weniger berühmte Thomas Burke. Kein anderer Meister der Punktirmanier besitzt den hohen Grad der Zartheit, diese weiche Behandlung wie Burke. Er verschummert die Schatten, so daß sie oft in den tiefen Tönen eine der Schabkunst ähnliche Wirkung geben. Er liebt die tiefliegenden beschatteten Augen, wie Guercino, und bringt sie immer wieder, wenn sie auch auf seiner Vorlage gefehlt haben mögen. Überhaupt ist er der einzige aller Punktirkünstler, der eine eigentliche Physiognomie zeigt, und dessen Blätter wir aus allen anderen sofort heraus erkennen. Auch er ist am Besten immer dort wo er den ihm bekannten englischen Frauentypus wiedergibt und nicht à la Kauffmann classiziert. Burke hat auch geschabt, doch darin nichts Hervorragendes geleistet. Ein anderer Schabkünstler ersten Ranges dagegen, Dickinson, beherrschte auch die Punktirmanier vollkommen, wie sein Bildnis der »Duchess of Devonshire and Viscountess Duncannon« beweist.

Geringere, aber immer noch sehr gute Meister der Punktirmanier sind Facius, Bettelini, Delatre, Dumeé, Marcuard, Tomkins u. s. w., die alle Schüler Rylands oder Bartolozzis waren.

Noch ist der lebenswürdigen Caroline Watson zu

gedenken, die dem Burke gleich zu stellen ist. Die feine Künstlerin, Hofkupferstecherin, lebte zurückgezogen wie der einst ihr Vater James Watson, den wir als Schabkünstler kennen lernten. Sie beachtet sorgsam ein Verhältniß der Zartheit in der Behandlung des Carnats zu dem in der Behandlung der anderen Teile. Ihr »Prince William Frederick« gehört zu dem Entzückendsten was die Punktierkunst überhaupt aufzuweisen hat.

Die Punktirmanier, die man oft schlechtweg als die englische Punktirmanier bezeichnet, wurde zwar am Meisten, doch nicht ausschließlich, in England ausgeübt. In Frankreich vertrat sie unter Anderen V. Vangelisty, aus Italien gebürtig. In Deutschland möge der Mannheimer Sintzenich und J. A. Pfeiffer, der in Wien lebte, genannt werden. Friedrich Bolt in Berlin punktirte viele kleine Bildnisse, die in den frühen rothen und braunen Abrücken, mit radierten Einfällen in den Rändern, ganz hübsch wirken. Auch von Gabriel Fiesinger besitzen wir eine Anzahl reizender, sehr zart punktirter kleiner Bildnisse: z. B. von verschiedenen Abgeordneten der Versailler »Assemblée Nationale« von 1789. Dem Schatten verleiht er gröfsere Tiefe durch radierte Striche.

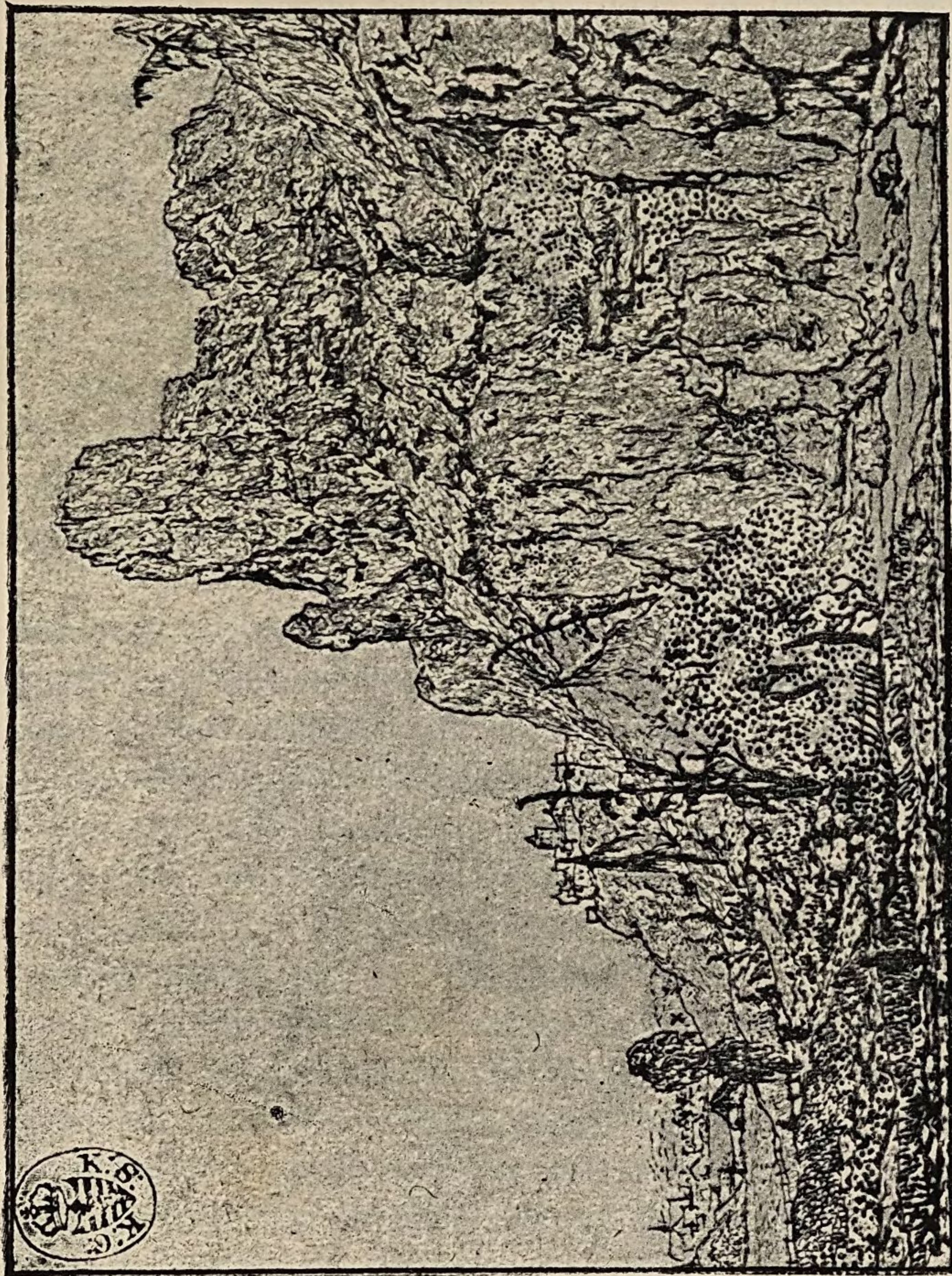
Der **Farbendruck** ist nicht wie die Vorhergehenden eine besondere Technik, man hat vielmehr versucht mittels aller der genannten Manieren Blätter in Farben zu drucken. Fast alle Versuche fallen in das 18. Jahrhundert und man kann sie schon deshalb zusammenfassend betrachten. Sie besitzen auch das Gemeinschaftliche, dafs sie selten, — seien sie nun in dieser oder jener Manier gearbeitet, — einen Selbstzweck haben, dafs sie keine Malerradierungen, Malerstiche sind, sondern nur Gemälde vervielfältigen.

Im 15. Jahrhundert klebten die Miniatoren in ihre Bücher oft Stiche ein, die sie dann mit schweren Farben, leider nur zu oft bis zur Unkenntlichkeit übermalten. Eigenhändig mit der Hand colorirte z. B. Mair von Landshut etliche seiner Drucke. Es hätte nahe gelegen, dafs die Künstler so auf den Gedanken gekommen wären farbig zu drucken: doch ist uns ein derartiger Versuch nicht bekannt. Er hätte auch

nicht gut ausfallen können. Der Stich des 15. Jahrhunderts, bei dem die Platte im Ganzen genommen spärlich mit Linien überarbeitet ist, eignet sich gar nicht zum Farbendruck. Kann man auch Licht und Schatten durch Linien vollständig wiedergeben, so würde das weiße Papier zwischen ihnen, wenn sie etwa in Farben gedruckt wären, die Wirkung dieser Linien zu sehr beeinträchtigen. Die Farbe kann nur als Fläche zur Geltung kommen, und bis man eine Stichmanier erfand die mit Flächen arbeitet, war mit der Farbe nicht viel zu erreichen.

Anders als der Kupferstich hat der Holzschnitt es ja stets mit Flächen zu thun gehabt, und so entfaltete sich denn auch bei ihm sehr bald, im Anfang des 16. Jahrhunderts oder noch früher, der Farbendruck, bei dem es aber zu einem wirklich bunten Aussehen selten kam. Nur ein oder ein paar Töne werden mittelst der Holzstöcke gegeben. Im 17. Jahrhundert verband man die Radierung mit solchen Holzstöcken um eine leicht farbige Wirkung zu erzielen. Die radierte Platte enthielt die Umrisszeichnung und wurde zuerst auf das Papier gedruckt. Nachher druckte man einen oder zwei Holzstöcke darüber, die verschiedene Schattentöne gaben. C. Bloemaert soll die Verbindung zuerst angewendet haben, N. Lesueur hat viele derartige Blätter geschaffen: in England befasste sich besonders E. Kirkall damit. Die Blätter ähneln aber Sepiazeichnungen mehr als farbigen Drucken.

Als Vorläufer des Farbendrucks gilt allgemein Hercules Seghers, der schon um das Jahr 1580 geboren worden sein soll, dessen Drucke demnach in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fallen würden. Von dem Leben des Künstlers wissen wir wenig, seine Blätter lassen aber auf einen ungewöhnlich tüchtigen Radierer schließen, der sich auf eigenartige Weise mit dem Farbenproblem abgiebt. Seghers druckt nicht nur auf Papier, sondern oft auch auf Leinwand. Diese grundirt er erst, das heißt er malt alle die Tinten und Töne auf das Papier oder die Leinwand, ehe es zum Druck kommt. Darauf druckt er nun die radierte Umrissplatte, die nicht mit Schwarz sondern mit einer Farbe eingerieben ist. Es sehen diese Blätter allerdings wie



Seghers : Landschaft.

Farbendrucke aus, doch sind sie das strenggenommen nicht, da die Farben ja mit der Hand gemalt, die Platten je nur in einer Farbe abgedruckt werden. Auch wo der Ton nicht gemalt sondern gedruckt wird, ist er eigentlich nicht farbig, sondern nur eine helle Nuance derselben Farbe mit der die Umrisse gedruckt sind. Er besteht dann aus einer ganz leicht einradierten Strichlage, die gleichmäfsig parallel über die ganze zu tönende Fläche läuft. Diese zarten Linien geben natürlich einen ganz anderen Ton als die tief eingätzten Umrisse, auch wenn sie mit ein und derselben Farbe eingerieben werden. Seghers Blätter sind meist schöne Landschaften mit romantischen Felsen, weite Thäler; dann auch Seestücke; die Farbenzusammenstellung ist stets sehr künstlerisch. Auf einer Landschaft, einem Sonnenuntergang, hat er die Leinwand erst rosa grundirt, dann die Zeichnung, einen dichten Baumschlag, in dunkelgrüner Farbe draufgedruckt, und beim Drucken einen Wishton aus den Linien auf die Platte gezogen.

Seghers hat manchmal eine radierte Platte, von der wir einen bunten Abdruck besitzen, auch auf weisses, nicht grundirtes Papier abgedruckt. Da sehen wir es am Klarsten dafs er nur einfarbig druckte, dafs er die Färbung seiner Blätter mit der Hand malte. Er bediente sich nicht mehrerer sondern stets nur einer Kupferplatte für jedes Blatt.

Beinahe hundert Jahre später als Seghers tritt der uns schon bekannte Peter Schenk mit farbigen Blättern auf. Zwölf derartige Blätter stellen römische Kaiserinnen dar und sind mit seinem Namen als Stecher und Verleger versehen: desgleichen einige Blätter, die uns bekannte Figuren der italienischen *Commedia dell' arte* vorführen. Nur sein Verlagszeichen tragen die «5 Sinne», bei denen Hebe den Geschmack, das Gesicht u. s. w. darstellen. Ferner finden sich viele Bildnisse vor, darunter Godfrey Kneller, der Maler, Friedrich Prinz von Sachsen, welch Letzteres wieder Schenk fec. et exc. im Unterrand zeigt. Bei diesen Blättern, die im schlechten Geschmack der um 1700 herrschte, gehalten sind, stört die Zeichnung. Besser können uns die grofse Zahl der kleinen Landschaften, Architekturen, (darunter

das Amsterdamer Rathaus) besonders aber die vielen Vögel und Tiere, gefallen. Alle diese Blätter sind offenbar von einer Hand, oder doch aus einem Atelier hervorgegangen, wenn auch nur die Genannten bezeichnet sind. Dafs sie zu einander gehören ergibt sich aus den Farben, und auch aus der Stichtechnik: Diese Blätter sind alle wie gewöhnliche, schwarz zu druckende gestochen und radiert, wurden dann aber auf der Platte mit Farben eingemalt und dann abgedruckt. Für jeden Abdruck mußte die Platte vom Künstler mit dem Pinsel neu eingemalt werden, und wir haben daher von demselben Vogel zum Beispiel mehrere Abdrücke, auf denen das Gefieder ganz verschieden gefärbt ist. Dieses Einmalen der Platte ist natürlich äufserst schwierig und dauert lange. Die Farben wirken auf dem Papier recht frisch, sind aber manchmal in zu grellen Gegensätzen zusammengestellt. Eine harmonische Farbenwirkung bleibt aus, weil sie eben in einer Linientechnik und nicht Flächentechnik hergestellt sind. Ein par Mal wenigstens nahm Schenk eine Flächentechnik zu Hülfe, und malte ein kleines geschabtes Bildnis auf diese Weise für den Abdruck ein. Doch auch hier hielt er an einer Platte, einmaligem Drucke fest. Die eigentliche Bedingung des wirklichen Farbendruckes ist, mehrere Platten zu gebrauchen. Das zuerst gethan zu haben, so weit wir es wissen, ist das Verdienst des 1667 zu Frankfurt a. M. geborenen Jakob Christoph Leblon.

Leblon hatte wenig Glück im Leben und mußte von Land zu Land ziehen um seine Erfindung anbringen zu können. Seine ersten Versuche machte er in Amsterdam, zog dann nach London, wo er viel schuf, darunter auch Blätter für ein anatomisches Werk des kgl. Anatomen St. André. Der König verlieh ihm Privilegien, doch erwies sich sein Verfahren bald als zu kostspielig. Er leitete dann eine Tapetenfabrik, brachte die Gesellschaft aber zum Bankrott. Dann zog er nach Paris, wo ihn der König auch nicht recht unterstützte, um schliefslich im Hospital im Mai 1741 zu sterben.

Newtons Farbenlehre hatte auf Leblon grofsen Eindruck gemacht. Sein ganzes künstlerisches Treiben geht

eigentlich von einer Farbentheorie aus, und an diese klammert er sich so fest, daß er mit praktischen Erfahrungen sich nicht helfen lassen will. Er weiß, daß man theoretisch jeden Farbenton durch geeignete Mischung der drei Grundfarben blau, gelb und rot erzeugen können muß, und verfaßt hierüber seine Schrift «Coloritto or the Harmony of Coloring in Painting». Die Maler fühlten sich hierdurch nicht bewogen ferner nur mit diesen drei Grundfarben zu malen; da wendete Leblon seine Theorie auf den Kupferstich an. Er bearbeitet für jedes Blatt drei geschabte Kupferplatten; auf der einen bleibt alles stehen was im Druck blau sein soll, oder zu dessen Farbenton ein Bestandteil von Blau nöthig ist; auf der zweiten alles gelbe; auf der dritten alles rote. Alle drei Farben gleichmäfsig übereinander gedruckt müssen schwarz ergeben; soll etwas weiß bleiben, so benutzt er hierzu die weiße Farbe des Papiers. Die Farben sind Lasurfarben, er druckt erst die blaue, dann die gelbe, zuletzt die rote auf das Papier: er kann sie aufeinander drucken ehe die Farben trocknen; läßt er sie aber trocknen, so muß das Papier erst wieder angefeuchtet werden ehe die nächste Platte daraufgedruckt wird.

Es ist klar, wie außerordentlich schwer es sein muß, die Platten so zu bearbeiten, daß sie immer genau den Bestandteil der Farbe hergeben, der zu dem Farbenton einer jeden Stelle nötig ist. Eine gemäldeartige Wirkung gelingt dem Leblon auch nicht: eine Platte, meist die blaue oder die rote, praedominirt immer, und tiefe Schatten kann er nicht erzeugen. In Frankreich mußte er sich denn auch dazu verstehen, das Verfahren zu vereinfachen, obwohl das im Widerspruch zu seiner geliebten Theorie stand. Er nahm eine vierte schwarze Platte zu Hülfe, die zuerst abgedruckt wurde, und gewissermaßen die Zeichnung die Tiefen schon vollendet gab. Die Farbenplatten konnten nun viel einfacher gearbeitet werden, und mußten nur das Bild sozusagen färben, mußten es nicht ganz aus eigenen Mitteln herstellen.

Leblonfertigte mehrere lebensgroße Bildnisse an: darunter König Wilhelm III. und Maria von England: Shakespeare nach dem sogenannten Burbage Bildnis, u. s. w.: sodann

einige Blätter nach den Hauptwerken der italienischen Renaissance und Barokzeit: Tizians liegende Venus, Parmegianos Cupido. Alle diese Blätter wirken matt und erreichen nicht annähernd ihre Vorlagen. Von der Ferne gesehen machen sie eher einen vorteilhaften Eindruck: nahebei sieht man, daß die blaugelben und roten Elemente sich zu oft nicht zu dem gewünschten Ton verbanden. Nur einmal hat Leblon ein wirklich vortreffliches Blatt hergestellt. Es ist sein Bildnis des Königs Georg, das auch von allen übrigen Blättern durch das viel kleinere Format absticht. Der rote mit Hermelin besetzte Mantel wirkt prächtig, zum Teil wohl auch weil unter dem Schabkunstton kräftig radirt worden ist. Das Blatt scheint auch nicht mit den drei theoretischen Grundfarben, sondern mit Lokalfarben gedruckt zu sein.

Die Blätter von Leblons bekanntestem Nachfolger Jacques Gauthier-Dagoty, sind ebenso selten wie die seines Meisters. Er maßte sich die Erfindung an, eine vierte, schwarze Platte mit den anderen dreien zu gebrauchen. Er hat sich so ziemlich in alles gemischt, und schrieb unter anderem auch gegen Newtons Anziehungslehre. Seine anatomischen Tafeln sehen nicht schlecht aus, doch wendet man bei derartigen Blättern einen künstlerischen Maßstab von selbst nur in geringem Grad an. Mit seinem ältesten Sohne Louis Charles fing er eine Bildnissammlung berühmter Zeitgenossen an, die aber nur auf einige acht Blatt gedieh. Sein zweiter Sohn Edouard Gauthier-Dagoty beschäftigte sich auch viel mit dem Farbendruck in Leblonscher Manier. Wir verdanken ihm eine Venus, eine Madonna im Sessel, Bildnisse u. s. w. Er hatte aber keinen Erfolg mit seinen Blättern und reiste nach Italien, wo er verstimmt und unmutig starb.

In Italien begegnen wir Carlo Lasinio, der geschabte Farbendrucke herstellte, große Blätter nach Renaissancegemälden. Doch hat er wohl nur eine Platte jeweilig eingemalt, und nicht mehrere Platten für dasselbe Bild angefertigt. Wenn wir englische Schabkunstblätter bunt antreffen, so ist die Farbe fast ohne Ausnahme erst mit dem Pinsel auf dem fertigen Abdruck angebracht.

Die Kreidezeichnungsmanier und die Punktiermanier haben ebenfalls viele Farbendrucke aufzuweisen. Die vortrefflichen Künstler dieser Techniken haben alle bunt gedruckt, doch fast nur von einer Platte, die sie einmalten. Die einzelnen Abdrücke wurden dann meist noch etwas mit dem Pinsel retouchirt. Hervorzuheben sind hier Demarteau, Bonnet, Jubier (die wir schon oben nannten), und L. Marin von dem wir hübsche Blätter mit englischen Unterschriften haben und der den Golddruck erfunden haben soll. Unter der Masse der Punktierkünstler, die auch farbig druckten, seien etwa noch Bartolozzi und sein Schüler Tomkins angeführt, die solche gemalte Platten manchmal auf Atlas abdruckten, um ihnen eine noch zartere Wirkung zu verleihen.

Die besten Farbendrucke sind aber in Aquatinta ausgeführt.

Hier war vielleicht Ploos von Amstel, ein reicher Amsterdamer Kaufherr, der Pfadfinder. Er übte die Schabkunst, arbeitete viel mit der Roulette und benutzte endlich die Aquatintmanier, um eine Anzahl Handzeichnungen zu facsimilieren. Wie er gearbeitet hat, hat er nicht genau verraten. Seine vortrefflichen Blätter erregten viel Erstaunen und man bezweifelte, daß sie gedruckt seien. Daher bat er eine Kommission, in der der Bürgermeister von Amsterdam sich befand, am 8. Oktober 1768 zu sich, zeigte ihr sein Verfahren und sie stellte ihm ein amtliches Zeugnis aus, »daß er die Figuren weder durch das Graviereisen, noch durch Ätznadel, noch durch die Punze in seine Platten bringe, sondern allein durch gewisse Grundfirnisse, Pulver und Feuchtigkeiten, daß er die Farben auf seine Blätter keineswegs auftrage, sondern alle in ihrer Vollkommenheit auf einer Presse drucke und zwar nicht mit Wasserfarben, sondern mit Ölfarbe.«

Aquatint ist auch die Grundlage des Farbendruckes, wie ihn François Janinet ausübte, obwohl er nebenbei sehr viel mit der Roulette auf den Ätzgrund arbeitete und nach dem ätzen wohl auch noch viel trocken in die Platte gesetzt hat. Roulette läßt sich ja besonders gut mit Aqua-

tint verbinden und ist gewöhnlich das Werkzeug, mit dem ausgedruckte Aquatintplatten aufgefrischt werden. Janinet stach eine Menge Bauernstücke nach Ostade; die Farben müssen sehr flüssig gewesen sein und erscheinen dünn durchsichtig. Die Blätter wirken mehr wie Wiedergaben von Aquarellen als Ölgemälden. Vollere Farbenwirkung zeigen



Ploos von Amstel: Eine Zeichnung von Rembrandt.

einige schöne Ruinenbilder nach H. Robert. Er hat auch viele Schäferstücke, Putten nach Fragonard u. s. w. angefertigt. Endlich stach er noch Bildnisse in Farben und unter diesen einen ist das schönste, wie überhaupt seine beste Leistung die berühmte Marie Antoinette. Das reizende Bildnis, etwas nach rechts, mit hohem, gepudertem Kopfputz, ist in einen

ovalen Rahmen gesetzt, der besonders gestochen wurde und in Gold und Farben gedruckt ist. Das Blatt ist mit äußerster Sorgfalt behandelt und es mögen wohl über 6 Platten dazu nötig gewesen sein; die reizende Wirkung blieb auch nicht aus. Dafs es uns heute noch anmutet, beweist der Umstand, dafs kürzlich auf einer Versteigerung zu Paris 50,000 Fr. für ein besonders schönes Exemplar bezahlt worden sein sollen.

Als bester Farbendruckkünstler gilt allgemein Louis Ph. Debucourt, dessen erste Blätter gleich mit 5 Platten gedruckt waren. Debucourt war erst Kleinmaler, ehe er sich dem Farbendruck zuwendete und verließ diesen wiederum später, um in einfarbiger Aquatinta zu arbeiten. Seine farbigen Blätter wurden zu Zeiten in den Himmel gehoben, zu Zeiten ganz mißachtet; das liegt teilweise daran, dafs bei ihnen das gegenständliche Interesse überwiegt. Jedenfalls sind die guten Sachen, die er alle vor dem Jahre 1800 schuf, künstlerisch wertvoll. Mit leichter graziöser Zeichnung und pikanter Farbe fesselt er die absonderlichen Erscheinungen seiner Tage auf das Papier. Die Promenade im Garten des Palais Royal, die Promenade in der Galerie des Palais Royal, seine Hauptblätter dieser Art, führen uns nur ganz leise carikirt die Sitten und Trachten, die er täglich sah, vor Augen. Er stach auch Blätter mit mehr oder minder unschuldigen Liebes-scenen, sowie Bildnisse und politische Bilder.

Der politischen Satire wendete sich der Farbenstich besonders zu. Das ist ganz erklärlich. Eine Darstellung politischer Art ist sicherlich jeweilig die Volkstümlichste, was den Gegenstand anbelangt. Die volkstümlichste Kunst, die am wenigsten ein gebildetes Auge verlangt, ist die farbige. Folglich bediente die politische Kunst sich dieser. Das sehen wir bei Pierre M. Alix, der viele, oft recht gute politische Bildnisse und Blätter stach, und zwar immer zeitgemäfs, revolutionär mit der Revolution, monarchisch mit dem Kaiserreich. Alix hat auch die vielleicht zweitschönste Marie-Antoinette nach Mme Vigée-Lebrun gestochen. Mit Antoine F. Sergent beteiligte er sich an einem grofsen Theaterkostümwerk. Sergent und Villeneuve waren weitere

politische Stecher, der erstere berühmter Revolutionär. Ihnen kann man zugesellen A. Carrée, J. B. Chapuy, P. C. Coqueret, L. Guyot, L. Lecoeur, J. A. L'èveillé, J. de Longueil, Malles, J. Mixelle, J. B. Morret, — die meisten Schüler Janinets oder Debucourts, — die manches Gute und viel mittelmäßige Ware auf dem Gebiete des farbigen Kupferstichs geliefert haben.

Der Farbenstich hätte sich allem Anschein nach glänzend weiterentwickeln können, er wurde aber plötzlich von einem Rivalen ganz aus dem Feld geschlagen. Der Steindruck bot sich als Mittel zur farbigen Wiedergabe dar und dient auch heute noch diesem Zwecke am trefflichsten.



Nachzügler und Neuerer.

Das neunzehnte Jahrhundert.

In unseren heutigen Tagen der öffentlichen Sammlungen, wo sich ein jeder Arbeiter des Sonntags die Venus von Milo oder die sistinische Madonna anschauen kann, ist das Bedürfnis für eigenen Kunstbesitz geschwunden, und damit auch größtenteils das Verständnis für Kunst. Denn ein warmes Interesse hat man nur für dasjenige, was man sein eigen nennen kann, was einen immer umgiebt. Der Stolz des Besitztums führt zu einer intimen Vertraulichkeit mit dem Kunstgegenstand, und diese zeitigt von selbst das Verständnis, die Kenntnisse. Wenn man aber jetzt von Kunst redet, denkt man sogleich an die Galerien. Der eine Teil sagt sich, «ach, die sind ja immer offen, da braucht man sich nicht zu beeilen» und verschiebt den Besuch der Sammlungen stetig, gerade wie jeder Einwohner die Sehenswürdigkeiten seiner Stadt nie in Augenschein nimmt, weil er sich stets sagt, «die Sachen laufen mir ja nicht fort, ich lebe ja hier, dazu hat's immer noch Zeit». Der andere Teil geht wohl ab und zu hin in die Museen, aber auch diesen treibt nicht ein Gefühl für das Schöne, eine Sehnsucht nach Kunst, sondern vielmehr der Bildungsdrang, wenn nicht bloß die Neugierde. Man will eben etwas über Bilder und Skulpturen lernen, wie man auch ab und zu in irgend eine praktische Wissenschaft hineinguckt.

Wie wenig Kunstsinn diesen unsern Sonntagsgaleriebetrachter des Mittelstands behelligt, entdeckt man, wenn man sich in seiner Wohnung umsieht. Der Begriff Kunstwerk ist

ihm überhaupt ungeläufig geworden und er hat ihn mit der Photographie verwechselt. Den Sinn für ein Originalwerk hat er gänzlich verloren, und er empfindet es nicht, daß die Photographie sich zum Kunstwerk verhält, etwa wie ein mit einem Gedicht bedrucktes Stück Papier zu dem geistigen Inhalt des Gedichts selber: daß sie gar kein Gegenstand des Kunstgenusses sein kann, sondern nur ein Hilfsmittel für die Erinnerung. Er glaubt sich was einbilden zu dürfen, wenn er an die Wand eine große Photographie nach einem Galeriebilde in festlichen Rahmen hängt, er pocht wohl auf seinen Kunstsinn, wenn auf dem Tisch ein Album mit Photographien einiger auf der Reise gesehener Kunstwerke liegt, wenn er aus seinem Bücherschrank ein Werk mit Lichtdrucken oder gar Heliogravüren holt. Für das Geld, das er an den Wandschmuck verschwendet, bekäme er vielleicht ein Aquarell, statt des Albums ein oder zwei Radierungen, statt des sogenannten Prachtwerkes ein Buch mit eigenhändigen Schnitten und Stichen eines Meisters. Er hätte so wahrscheinlich weniger beisammen, befäße aber doch etwas, wofür er sich erwärmen könnte. Das kann man bei einer Photographie unmöglich; im besten Falle ist sie eine angenehme nützliche Erinnerung an ein Bild, ein selbständiges Kunstwerk ist sie aber nie.

Heute hat noch die Photographie das alleinige Recht und so kommt es, daß man seinen Nachbar vergeblich nach dem Unterschied zwischen Holzschnitt und Kupferstich fragt: er sieht ihn nicht auf den ersten Blick. Er nennt die Radierung Federzeichnung: er weiß nicht ein Originalwerk von einer mechanischen Reproduktion zu unterscheiden. Kommt man ihm nun gar mit künstlerischen Fragen, selbst mit der bescheidensten, ob er einen guten von einem schlechten Abdruck unterscheiden kann, — da steht ihm der Verstand still.

Als der Kupferstich, der Holzschnitt entstanden und blühten, im 15., 16. Jahrhundert, da war das anders. Da hatte man endlich gegenüber einer Palastkunst der Reichen die intime Kunst des Hauses entdeckt, und die Bewohner des Hauses griffen eifrigst nach ihr. Es wurden die Blätter nicht für die öffentlichen Kupferstichkabinette und ein paar

sogenannte »Sammler« angefertigt, sie gelangten in alle Häuser, Jeder schmückte sein Heim damit. So schnell als man sich damit beschäftigte lernte man die Beurteilung: man sammelte nicht nur, man sammelte Gutes. Der Geschmack ist ja verschieden, einem gefällt dieses, dem andern jenes, aber von beiden Blättern giebt es schlechte und gute Abdrucke: wer was davon versteht kauft die Letzteren. Dafs man früher etwas davon verstand, erfahren wir, wenn wir eine Sammlung zu sehen bekommen die mit dem Jahre 1700 oder früher abgeschlossen wurde. Da befinden sich nur gute Abdrucke. Was wurde dagegen während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, selbst in öffentlichen Kabinetten zusammengetragen! Wenn ein Blatt für die Sammlung nur neu war, so wurde es eingeschaltet, auch wenn es ein erbärmlich ausgequetschter Druck war. Auf eine schöne Sammlung kam es nicht an, sondern auf eine reichhaltige. Der ästhetische Standpunkt war dem statistischen gewichen. Der Sinn für die intime Kunst war fort, den hatte die öffentliche, staatliche Kunstpflege vertrieben, und diese war die Folge des Erwachens unseres historischen Sinnes.

Es ist dieses Erwachen unseres Geschichtsbewußtseins, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, das unseligste Mißgeschick für die Kunst gewesen. Die Zeiten waren vorbei, in denen sich der Künstler frei und ganz in seiner Muttersprache äußern konnte. Er mußte eine fremde Sprache stammeln. Dem Tizian war die holdselige jugendfrische Anmut das Sympathischste an der Madonna, und er verkörperte sie, indem er Maria ohne weiteres als venetianische Schönheit darstellte. Für Rubens lag das Bedeutsame der Madonna in der ehrfurchtsvollen Anbetung, die ihr von allen Seiten dargebracht wurde und er stellt sie daher als vlämische Fürstin hin. Für Rembrandt bestand der Hauptzug in der menschlichen Mütterlichkeit und er stellt sie als einfache Amsterdamer Hausfrau dar. So durften diese Künstler ihre Auffassung, ihre Gedanken auf eine Weise zum Ausdruck bringen, wie sie unmittelbar für das Herz auch des ungelehrtesten ihrer Zuschauer verständlich war.

Doch das hörte nun auf. Einem jetzigen Tizian, Rubens,

Rembrandt hielt man vor, — aber Maria war ja keine venezianische Schönheit, keine Prinzessin, keine Amsterdamer Hausfrau. Der Künstler sollte nicht länger seelische Stimmungen, Gefühle im Beschauer erwecken, indem er ihm seine eigenen offenherzig und klar darlegte, er sollte Kleider malen, sollte auch belehren mit historisch zugestutzten Darstellungen. Anstatt nach einer neuen Auffassung ewiger Geschichten zu trachten, suchte man bald nur nach korrekten Mänteln, Hauben und Stiefeln.

Der historische Gesichtspunkt versetzte die ganze Welt in solches Entzücken, daß sie das Unglaubliche unternahm, die vergangenen zwei Jahrtausende schnell noch einmal durchzukosten. Währenddessen wurde die Kunst zur Abbildungsbeilage für dieses Repetitorium erniedrigt. Erst begeisterte man sich für die Antike, trug sich römisch, baute griechisch, philosophirte heidnisch. Dazu kam ein Asmus Carstens, ein Cornelius und stellte uns das der Antike künstlerisch nachempfundene Ideal vor, — allerdings recht weit nach.

Wie seinerzeit in der Wirklichkeit, so bei dieser Komödie, löste ein strenges frühes Christentum diesen Heidentaumel ab und es kamen die herbreiligen Bilder eines Overbeck. Darauf folgte das pittoreske Mittelalter, mit der Liebe für das Gefühl, der Achtung vor Muth und Stärke, der Mißachtung für den Geist. Im Repetitorium wurde man romantisch, man trat zum Katholizismus über, man malte Burgruinen im Mondschein, Märchenbilder, dann die alten ger-



Chodowiecki:
Minna, Francisca und der Wirth.

manischen Sagen, wie Schnorr u. s. w. Das Mittelalter ward abgelöst durch die Renaissance, in der Leben und Kunst nicht länger nach dem Gefühl, sondern nach ästhetischen Regeln verliefen, in der man zuerst bewußt einen Stil schuf. Von dieser Periode kann man im 19. Jahrhundert allerdings weniger von einer Nachahmung als von einer Karikatur sprechen, obwohl ein Kaulbach seine Mission ernst genug nahm. Nun folgt die Zeit in der sich die Weltgeschichte allmählich zu ihrer heutigen politischen Gestalt durcharbeitete, und für uns die Zeit der »historischen« Bilder, deren Urheber, — ein Piloty z. B. — noch jetzt als Spukgestalten mit winkendem Finger manchen Künstler auf Abwege locken. Und so lustig weiter bis wir auch das Rococco noch ein zweites Mal durchlebten.

Es war recht lehrreich gewesen, diese Geschichtsstunde, aber ein Bißchen langweilig, besonders für den der eine ursprüngliche Kunst lieber hat als eine nachempfundene Bilderbuchkunst.

Auch der Kupferstich machte ein ähnliches Repetitorium durch. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts liegt er ja zur Hälfte der Wiedergabe von Gemälden ob und ist daher immer mehr oder weniger von der Malerei abhängig. Auch hier begegnen wir am Anfang dem plötzlichen freiwilligen Verzicht auf technisches Können. Man schimpfte das »Mache« und behauptete, die »Mache« habe nichts mit der Kunst zu thun. Hohe Trauben sollen immer »saure« genannt werden. Einen Chirurgen der nicht schneiden und sägen kann, läßt man als Chirurgen kaum gelten; seine sonstigen Fähigkeiten helfen ihm nicht. Diese Künstler aber, die weder zeichnen noch malen konnten, nannten sich doch recht stolz Künstler.

Die Kupferstecher nun, die solchen Ideen huldigten, führten den Kontourstich ein. Es ist das eigentlich ein Unding: die Kontour gibt es nur als Umgrenzung eines bestimmten Gegenstandes. So kann man wohl ein Gesicht im Profil mittelst der Kontour ausdrücken, und meinetwegen auch die Stellung von Augen, Lippen, Ohren angeben: will man aber weiter Stirn und Wangen durch Kontourlinien modelliren so ist das unsinnig. Man geht dabei so unver-

ständig zu Werke wie ein Kind. Ruscheweyh, Anton Krüger, Treter, Caspar und viele Andere arbeiteten in dieser Weise, am Anfang des Jahrhunderts. Sie wurden vielleicht durch den Kunstcharakter der Kartonzeichnung dazu angeregt, die ja eigentlich für die Glasmalerei arbeitete und bei dieser sticht die Kontour, die Bleieinfassung, freilich sehr hervor. Zum Teil ist der Konturstich die Folge eines rein materiellen Umstandes. Die Sitte der Kunstvereinsblätter und Kunstvereinshefte war aufgekommen. Die Vereine hatten



Chodowiecki: Familie des Künstlers.

nur wenig Geld und man wollte viel dafür haben. So bestellte man eine Menge kleiner Kontourstiche, deren oberflächliche Arbeit lange nicht die Zeit und Kenntnisse in Anspruch nahm, die für einen wirklichen farbigen Kupferstich nötig waren. Zu den letzten und sicherlich zu den schlechtesten Kontourstichen gehören die radierten Umrisse zu Dichtungen, — einst so beliebt — von der Hand des Moritz Retzsch.

Bald aber gab es mehr Geld und das Unzulängliche des

Kontourstichs wurde doch zu augenscheinlich. Man ging zur Modellierung durch Schattenmassen über. Doch gleich den Malern verschmähten die Stecher das Farbige und strebten einem angeblich »strengen«, unstofflichen Stil nach. Ihre Arbeiten erscheinen so eintönig, als wären sie nach Kreidezeichnungen gemacht, man unterscheidet wohl das Carnat von dem übrigen, aber dieses Übrige ist alles ein und derselbe, nicht erkennbare Stoff. Es sind Künstler wie Amsler, Schäffer, Merz, Thäter, von denen wir jetzt sprechen. Ohne Zweifel hätten sie etwas Besseres erreichen können, wären sie nicht durch die sonderbaren »strengen« Anschauungen gehindert worden, die sie stets davon abhielten, ihre Zeit auf Erwerbung gröfserer Ausdrucksfähigkeit, gröfserer Technik zu verwenden und ihnen die Gröfse der Auffassung, »die Idee des Ganzen« als das einzig Wahre hinstellten. Da safsen sie nun und vermochten nicht diese grofsen Ideen zu verwirklichen. Sehen wir uns z. B. Thäters Osterscene aus dem Faustcyclus nach Cornelius an. Was war aus solch einer Zeichnung zu machen, aus deren jedem Eckchen ein rührendes Unvermögen uns entgegenlacht. Die zwei Schüler verschlingen die Arme in einer unmöglichen Verzeichnung; ihre Jugendkraft wird gekennzeichnet durch Waden, deren überherculische Muskel durch Linien kontourirt ganz wie auf schlechten akademischen Zeichnungen nach mittelmäßigen Gypsen. Die Alte, der Wagner, sind nicht charakterisiert; keine Kenntnisse standen dem Künstler als Hemmschuh zur Seite und so überstürzte er sich in die Karikatur hinein. Die Linear- und Luftperspective sind falsch. Die Figuren, würden sie genau nach der Zeichnung ausgeschnitzt, würden umfallen. Wir merken wohl den geistvollen Menschen, den Künstler, der Hohes wollte, aber wir merken auch, dafs er nicht Fleifs und Hingebung genug besafs, um sich Mittel zu erwerben, die es ihm erlauben würden, sein Wollen in angemessene Leistungen umzusetzen.

Die Künstler, die nach solchen Vorlagen stachen, konnten sie nicht retten. Ihre Blätter erscheinen uns farblos grau, kein eigener Reiz verdeckt das Unzulängliche des Vorbilds. Sie sind meist nach Werken aus dem Kreise der

cornelianischen Kunst gestochen; so Merzens, Wiedergabe der Fresken in der Ludwigskirche; Amsler, Barth, Ruscheweyh, Thäter, Zeichnungen zum Faust, zum Nibelungenlied; Schäffer, aus dem Paradies von Dante. Selbst beim Erscheinen dieser Blätter interessierten sie bloß als Nachbildungen der Werke berühmter Meister; einen Wert als Stichen legte man ihnen nicht weiter bei. Doch erstarkte allmählich auch der Sinn für die Stichkunst wieder und man besann sich auf die Leistungen der alten Kupferstecher, deren Werke eigene Reize besaßen und nicht bloß als Wiedergaben berühmter Bilder beachtet wurden. Man versuchte es den alten Meistern gleichzuthun.

Im ganzen Großen muß auch hier eingestanden werden, daß selten wirklich Hervorragendes geleistet wurde. Es liegt ja zunächst wieder nur ein Nachahmungsversuch vor; man strebte nicht nach Neuem, sondern wollte nur das Alte wiederholen. Sodann treten einige unglückliche Umstände hinzu, die der Entwicklung des Linienstichs hinderlich waren. Zu diesen mag in erster Linie der Stahlstich gerechnet werden, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts jäh empor-schoß, um gleich zu verblühen. Die Stahlplatte ist ein hartes, sprödes Material. Man kann zwar feine Linien auf dem Stahl beim Druck fein erhalten, aber die manuelle Arbeit des Eingrabens ist viel mühsamer und verlangt mehr Kraft. Daher ist die Hand vielmehr gebunden; sie kann sich nicht frei bewegen und fällt so von selbst in eine schablonenhafte gezwungene Linienführung. Ja, weil eben das Eingraben so mühsam und langwierig ist, erfand man ganz mechanische Vorrichtungen, um es zu erleichtern oder wenigstens abzukürzen. So stellte man z. B. die Liniiermaschine her, mit der der Himmel eingestochen wurde. Das ist nun gerade diametral der Leichtigkeit der Hand entgegengesetzt, wie sie ein Masson, ein Nanteuil besaßen, deren Linienführung oft geradezu mit der Radierung an Freiheit wetteifert.

Diese Steifheit brachten die Stecher mit, als sie den Stahlstich wieder für den Kupferstich verließen. Die Linie als solche drängt sich über Gebühr hervor, sie schwillt un-

verhältnismäßig an, sie wird unnütz, willkürlich und schablonenhaft geschwungen. Über diesem Linienspiel vergaß man den eigentlichen Zweck der Arbeit, der doch darin bestand, ein Original möglichst farbig wiederzugeben und nicht darin durch eigenartige stilisierte Linienführung zu interessieren.

Giovanni Volpato, der bis in das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts lebte, ist der Vater des neueren italienischen farbigen Linienstichs. Er hat eigentlich schon viel von dem Geiste, der im Anfang unsres Jahrhunderts herrschte in sich. So beschäftigt er sich nicht mit seiner Zeit, sucht nicht nach neuen Idealen, sondern greift nach den alten zurück und widmet sein Können meist der Wiedergabe Raffaelscher Werke. Seine bekanntesten Leistungen sind die Loggienbilder, große Blätter, die namentlich in den mit der Hand ausgemalten Exemplaren einst ungemein geschätzt wurden. Diese Stiche, wie fast alle folgenden bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein geben schon aus einem ganz äußerlichen Grund ihre Vorbilder schlecht wieder. Sie wurden nämlich nicht unmittelbar nach den Bildern geschaffen, sondern nach Copien, die meistens nicht der Stecher selbst nach den Originalen fertigte. Schon diese Copisten veränderten den Sinn der Originale sehr oft, teils aus Unvermögen, teils absichtlich, wenn sie die Schönheiten noch etwas abstracter machen wollten, wenn sie das Liebliche noch etwas versüßlichten. Die Stecher bauten in diesem Sinne weiter. So z. B. Volpatos berühmter Schüler und Schwiegersohn Raphael Morghen, von dem man glauben möchte, daß ihm sein Vorname verhängnisvoll war, ihn von der Welt, von der Wirklichkeit ableitete zu einem Schwelgen in vergangner Kunst, welche ihn umsomehr anheimelte, je eher er ein weichliches Element in ihr zu entdecken können glaubte. Bartsch bemerkt trefflich über Morghen: »Der Gang seiner Schraffirung zeigt weniger eine geniale Abwechslung, als nette Zierlichkeit.« Es ist allerdings ein Mangel an Abwechslung, der der ganzen Zeit anhaftet und sich uns so unangenehm aufdrängt, weil der Grundton unmännlich, zierlich, süßlich ist. Das will uns jetzt nicht mehr recht behagen.

Sicher hat Morghen ab und zu Gutes geleistet und er hat sich immerhin ernsthaft als Stecher mit dem Stich beschäftigt, seine Kunst nicht ganz den Prinzipien der Maler preisgegeben. Sein Abendmahl nach Lionardo da Vincis mailänder Wandbild, wohl sein berühmtestes Blatt, ist viel angestaunt worden. Jetzt stören uns die unnötigen Veränderungen, die er vornahm. Wie haben uns wieder daran gewöhnt, die Forderung der Wahrheit zu stellen; das ist für Maler die Naturtreue, für Stecher die Treue gegenüber dem Vorbild. Zu Morghens Zeit war das Gemälde allerdings in einem schlimmen, übermalten und verwahrlosten Zustand, so daß es ganz hervorragender Meisterschaft bedurft hätte, den Geist Lionardos daraus zu erfassen und ihn wiederzugeben.

Nach einem anderen berühmten Mailänder Bild, Raffaels »Sposalizio« ist das vielleicht bekannteste Blatt Giuseppe Longhis gestochen, der ein tüchtiger Nebenbuhler Morghens war und im Ganzen künstlerisch bescheidener auftritt. Er hat mit der kalten Nadel Arbeiten hervorgebracht, die seiner Zeit als Wunderwerke angestaunt wurden.

Auf Volpato, Morghen und Longhi, und auf den Pariser Ateliers fußt nun die weitere Entwicklung des italienischen, farbigen Stichs, die um die Mitte des Jahrhunderts in den Personen eines Mercuri, eines Calamatta die berühmtesten Vertreter der Kunst in ganz Europa besaß. Wohl sind Calamattas »Mona Lisa«, Mercuris »Hinrichtung der Lady Jane Grey« nach Delaroche Arbeiten, denen man auch jetzt noch großes Lob nicht versagen kann. Die Stofflichkeit, die farbige Behandlung der älteren Kunst ist in der That ziemlich erreicht worden und doch stört uns Vieles an diesen Werken. Bei ihnen besteht auch diese Sucht nach dem Angenehmen, dem Gefälligen, diese Scheu vor einer Wirklichkeit, die etwa verletzen könnte. Die symmetrische Behandlung der Linie, das Ausweichen vor kräftigen Accenten und Gegensätzen walten vor, alles ist möglichst lieblich und klar und sauber. Dieses Ausgesuchte der Darstellung spricht uns nicht mehr an, seitdem wir wieder alles was es gibt, so wie es ist, als darstellbar in

unsere Kunst aufgenommen haben. Unser Auge sieht wieder malerischer als zuvor. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts rückt man sich die Gegenstände gewissermaßen vor Augen so daß sie wie auf einem Architecturaufriß mit peinlicher Deutlichkeit zu sehen sind. Das Empfinden für den zitternden duftigen Ton, der über ihnen liegt in Folge des Umstandes, daß man sie durch mehr oder weniger Luft sieht, war abgestorben. Jetzt ist es wieder erwacht und so kommen uns die Stiche aus den 50er bis 60er Jahren hart und tonlos, zu accurat und kalt vor. Das gilt selbst von den Leistungen der geschätztesten Stecher und darin stehen sie ihren großen Vorbildern aus früheren Zeiten nach.

Das Geschick des neueren italienischen farbigen Linienstichs wurde einst der römischen Calcografia anvertraut, aber diese wurde dann vom päpstlichen Hof vernachlässigt und auch Mercuri, der ihr eine zeitlang vorstand, konnte ihr nicht viel helfen. Auch weitere große Anstalten gab es in Italien, die sich der Erhaltung des Kupferstichs widmeten. Mailand besaß die von Longhi gegründete Schule, die Calamatta später leitete. In Bologna schuf Rosaspina eine Anstalt, deren Erzeugnisse aber weniger bedeutend sind. Zu großem Ruhm gelangte die Schule, die Toschi in Parma gründete, um sie der Kunst des größten Künstlers von Parma, des Allegri, zu widmen. Correggio ist ja mit seinem hell-dunkel einer der malerischsten Künstler Italiens; da war es denn unglücklich, daß Toschi an einem strengen, einem zeichnerischen Stil festhalten wollte, bei dem er diesem Künstler garnicht gerecht werden konnte. An die fünfzig große Blätter dieses Correggiowerks sind erschienen bis in unsere Tage herab. Nachdem Toschi einmal gestorben, wurden sie immer mittelmäßiger, bis den letzten nur das große Format als einzig bemerkenswerte Eigentümlichkeit geblieben ist.

Um die Mitte des Jahrhunderts war der italienische Linienstich der berühmteste Europas, jetzt ist er fast verkommen. Die Künstler konnten keine Fühlung mit der Gegenwart gewinnen und blieben bei der Wiedergabe von Renaissance-Werken stehen. Das Aufnahmevermögen des

Volks für diese mußte sich nach und nach erschöpfen und hörte so wie so ganz auf, sobald man begann, sich wieder mit sich selbst zu beschäftigen. Ferner gaben die italienischen Künstler sich nie Mühe, die Technik in neuer Weise weiter zu führen, um ihren Arbeiten hiermit frisches Leben zu verleihen. Endlich haben die Verbreitung und die Vervollkommnung der mechanischen Vervielfältigungarten dem Stich in Italien besonders geschadet.

In England konnte ein Wiederaufblühen des Linienstichs im 19. Jahrhundert nicht recht gelingen, weil eine unselige Gepflogenheit Blätter in gemischter Manier herzustellen, vorherrschte. Stahl war das Material, mechanisch arbeitende Werkzeuge wurden stark benutzt, das ganze war weder Fisch noch Fleisch. Stecher wie Cousins, Doo waren keine hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten, ihre Werke haben daher nur das Interesse von Reproduktionen. Die Engländer besaßen zwar den gesunden Sinn sich nicht von der zeitgenössischen Kunst abzuwenden, doch gerade bei ihnen war diese besonders zimperlich und sentimental. Sie ging auf in zuckersüßen Försterstöchterlein, Tieren mit menschlich-klugen Gesichtern und derartigen Spielereien.

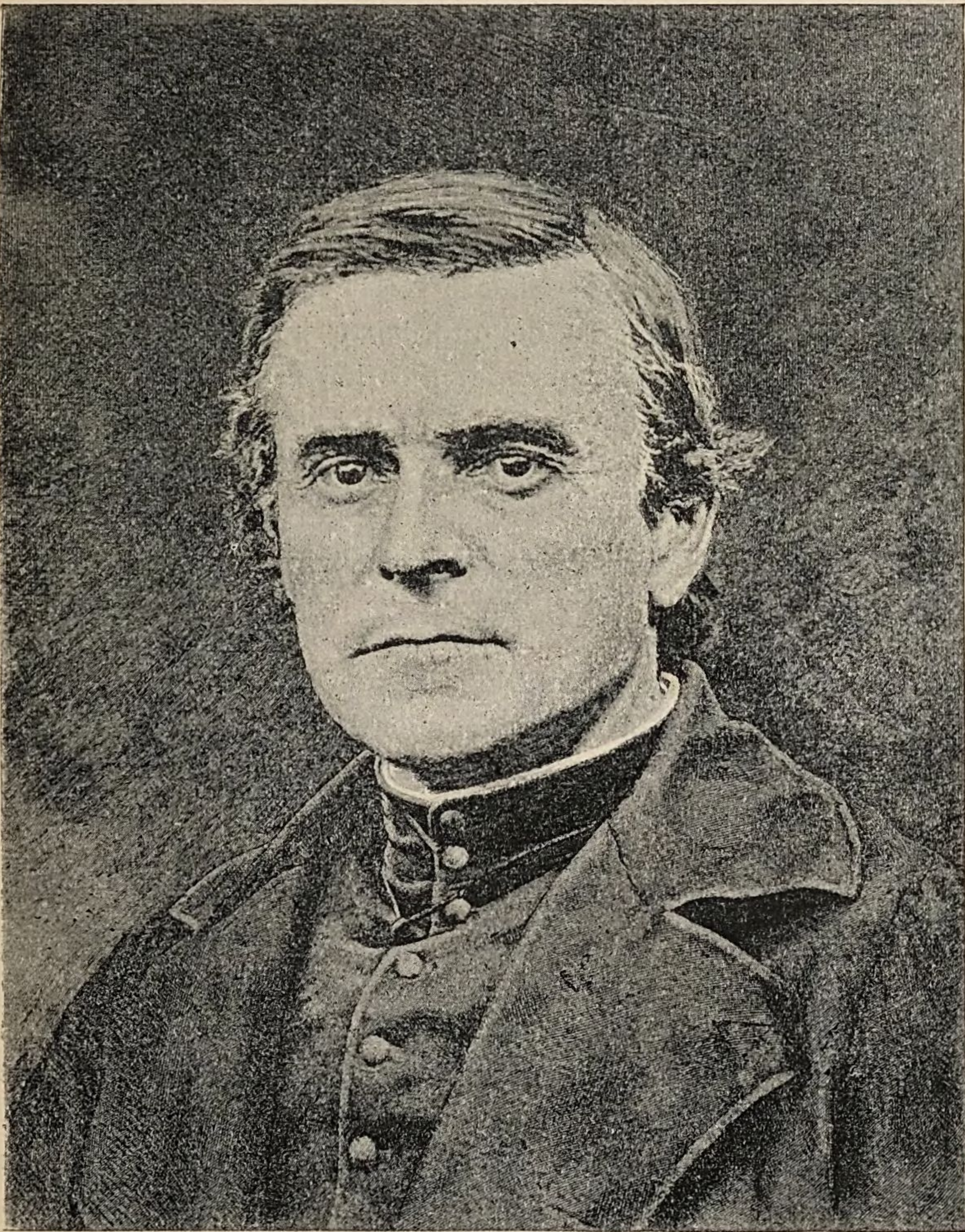
Im ersten Viertel des Jahrhunderts tritt uns als reiner Linienstecher T. Holloway entgegen mit seinen sieben Stichen nach den Raffaelischen Cartons zu den Teppichen (damals noch in Hampton Court, jetzt in Kensington), von denen man genug gesagt hat, wenn man sie als gute Leistungen bezeichnet. Auch die beiden Heath in Szenen nach West u. s. w., die beiden Finden, dann mit viel besserer, zarterer Technik der Schotte John Burnett, haben Gutes geleistet, ohne daß wir uns darüber weiter aufzuhalten brauchen.

Im ganzen genommen das Beste unsres Jahrhunderts hat Frankreich im farbigen Linienstich geleistet, dessen Ahnen ja auch die besten Vorbilder abgaben und das eine ununterbrochene Tradition besaß. Zwar gibt es vielleicht keinen Namen da, den man ohne Weiteres Mercuri zur Seite stellen mag, doch gibt es immerhin eine größere Schar

von Stechern, die in der Zeichnung den Vorbildern gerecht werden, und das kann man bei den Italienern nur von ein oder zwei Spitzen der Schule sagen. Avril, Bertinot, Blanchard, Boucher-Desnoyers, Bridoux, Dien, Forster, A. und J. François, Lignon, Louis, Danguin, R. U. Massard, Martinet, L. Flameng (der später Radierer wurde), Richomme, sind alles Stecher, die manches Ausgezeichnete geschaffen haben, wenn sie auch gerade nichts Neues gegenüber ihren unmittelbaren Vorgängern des schwindenden 18. Jahrhunderts lieferten. Sie wendeten sich meist (doch nicht ausschließlich) der Renaissance-Malerei zu, aber den Staffeleibildern, nicht den monumentalen Fresken. Also zog es sie zu einer intimeren und uns daher auch sympatischeren Kunst.

Das wirklich Neue trat nun aber auch in Frankreich auf, eine Innovation der Technik. Durch strenges Festhalten an der alten Linientechnik hatte sich, wie schon gesagt, allmählich eine Starrheit in der Behandlung ausgebildet. Die Linie galt für sich und nicht mehr als Mittel. Man freute sich über die Sauberkeit, mit der die zweite Lage über die erste, die dritte über die zweite schnitt; alles wurde ein für alle Mal nach bestimmten Vorschriften abgethan. Es arbeitete einer wie der andere und die Werke dieser »geschlechtslosen Drohnen« sind ohne Namensunterschriften nicht von einander zu kennen.

Damit brach zuerst Henriquel-Dupont, ein Mann, dessen Thätigkeit sich über drei Menschenalter erstreckt und der mit neunzig Jahren noch eine eben so sichere Hand führte, als mit dreißig, der am Lebensende so jugendfrisch als je war. Er ward es überdrüssig, immer und immer wieder sein Können den alten Bildern zu widmen, wobei er im besten Fall doch um ein Kleines irgend einem Vorläufer nachzustehen käme. Er wandte sich der zeitgenössischen Kunst zu, einem Delaroche, einem Scheffer und anderen; das war modern empfunden. Mit der althergebrachten Stichelführung begnügte er sich nicht, er bekam eine leichtere Hand und erreichte seine Tiefen durch Häufen von schwächeren freien Linien, nicht durch tiefes Eingraben eines



Ferd. Gaillard: Bildnis eines Geistlichen

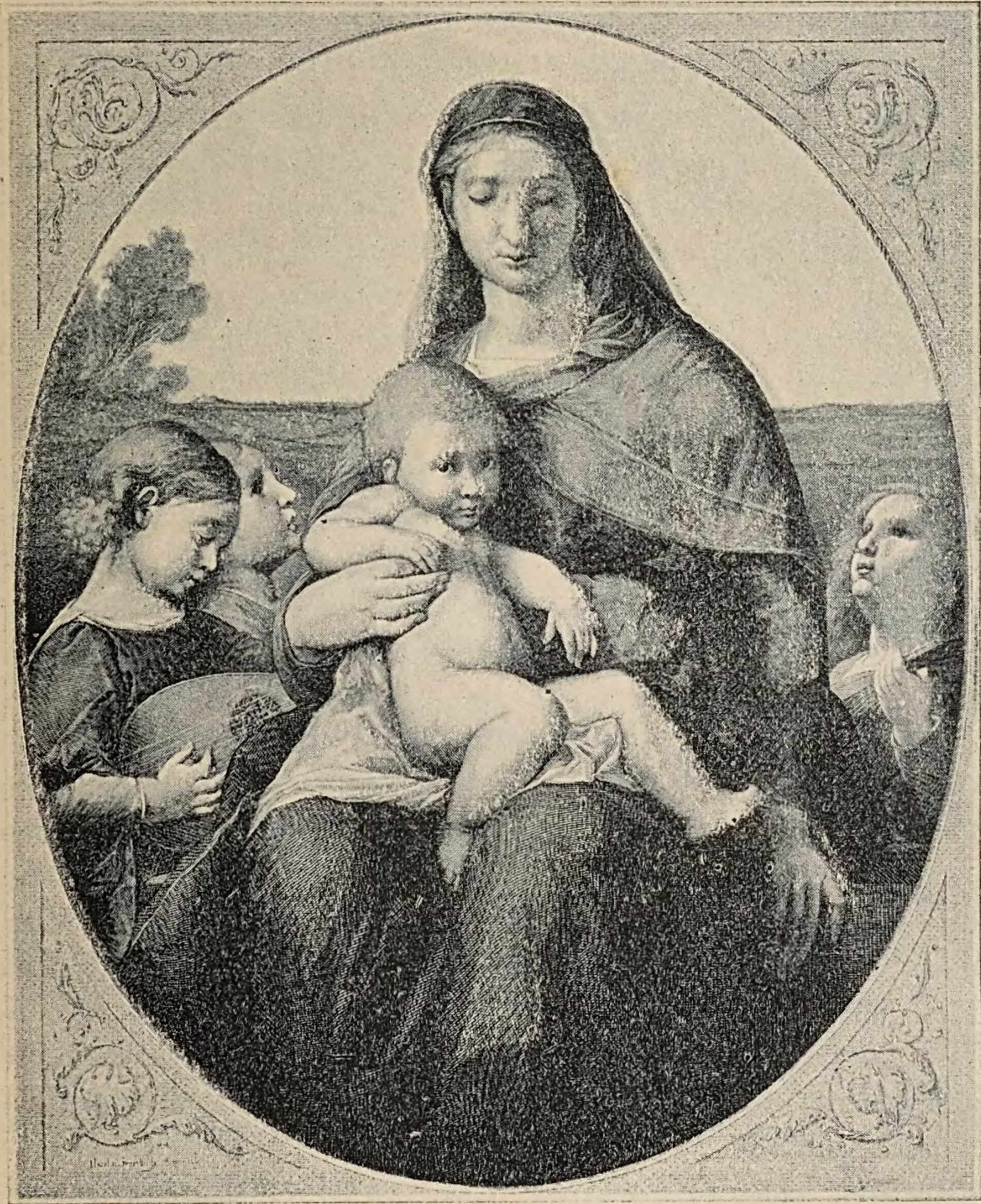
schweren breiten Strichs. Bei Bildnissen wendete er im Carnat oft Grabstichelpunkte an, aber nicht als unterbrochene Linien, sondern frei gruppiert im Geiste der Punktiermanier.

Auf diesem Wege schritt Ferdinand Gaillard weiter, zeigt uns aber solch einen Abstand im Können selbst dem trefflichen Henriquel-Dupont gegenüber, daß er uns zunächst als ein Erfinder, nicht nur als ein Verbesserer vorkommt. Dieser hervorragende Künstler, erst kürzlich gestorben, hat dem Stich ganz neue Wirkungen abgerungen, ihn auf neue Pfade geführt und ihm zu einer Farbigkeit und Stofflichkeit, einem zauberhaften Reiz verholfen, den selbst die Großmeister früherer Zeitalter nicht kennen.

Wenn man den vollendeten Stich Gaillards ansieht, so mutet er einen im ersten Augenblick wie eine Helio- gravüre an, so wenig läßt sich von den Strichen erkennen. Die Arbeiten bestehen alle aus lauter ganz kleinen, manchmal fast mikroskopischen Linien, die, nach keinem bestimmten System gruppiert, für jede kleine Stelle des Bildes verschieden angelegt werden. Es wird mit dem Grabstichel gearbeitet, wie man oft mit der kalten Nadel arbeitet, oder wie man radiert, daher die Manier auch die Bezeichnung »Stichradierung« erhält. Natürlich ist eine Arbeit, die aus solch zarten Elementen besteht, äußerst schwer und Gaillards Platten haben vielleicht mehr Probedruckstadien durchgemacht, als irgend welche andere, da er sich so oft davon überzeugen mußte, wie weit die feinen Mittel eine Wirkung schon erzielt hatten. Ist es schwerer, den Fortschritt der Arbeit zu beobachten, so ist die Handarbeit hingegen leichter und schneller, da sie nicht diese anstrengende Führung des Stichels bedingt, die eine lange vielfach sich windende Linie mit mathematischer Genauigkeit anschwellen und abnehmen lassen muß. Wahrscheinlich ist eine rein praktische Erfindung die eigentliche Grundlage dieser neuen Stichweise. Früher war sie unmöglich, weil beim Drucken diese zarten Striche nach etwa fünfzig Abdrucken zum Teil schon ausgewischt worden wären. Wir sahen ja, daß Dürer von der zarten Behandlung aus diesem Grunde abkam. Jetzt hat man das Verstählen der Platten erfunden, und das verbürgt

dafs auch die zartesten Striche sich beim Druck nicht abnutzen.

Gaillards vollendeter Kunst gelang es sogar, dem Stich etwas vom Bildnisfach zurückzugewinnen, das ihm der



Büchel: Madonna nach Feuerbach.

Steindruck, dann aber hauptsächlich die Photographie so gut wie ganz geraubt hatte. Es wirkt in der That seltsam, wenn man sich das Aussehen der Bände zurückruft, die Massons, Nanteuils Werke enthalten, oder solche der Künstler Kilian,

Bernigeroth, Bause, dann Daullé, Schmidt, und nun die Mappen der Stecher des 19. Jahrhunderts durchblättert, fast ohne auch nur einem Bildnis zu begegnen. Der wirtschaftliche Schaden, den die Photographie den graphischen Künsten zugefügt hat, wird einem da in seiner ganzen Grösse deutlich.

Kehren wir nun nach Deutschland zurück, so haben wir manches Lobenswerte zu verzeichnen, das die Künstler hervorbrachten, nachdem sie einmal die unkünstlerischen, schülerhaften Manieren bei Seite liessen, und wieder zum farbigen Linienstich sich wendeten. Gar viele Künstler haben die Sünden, die sie früher verbrochen, nun wieder gut gemacht. Diese Werke gehören ja gegenwärtig zu den bekanntesten und hängen als ererbter Besitz an unseren Wänden.

Viele dieser Künstler haben als ihre höchste Aufgabe die Wiedergabe der sistinischen Madonna angesehen. Der erste, Friedrich v. Müller, (Sohn des schon genannten Gotthard von Müller) hat darin auch den grössten Erfolg davon getragen, wenigstens wird sein Stich bis auf den heutigen Tag von den Liebhabern am Höchsten bezahlt. Für seine Zeit ist er auch eine bedeutende Leistung, und doch, die beinahe atemlose Weihe, in der er sich vor dem Gemälde befand, hat dem Künstler nicht dazu verholfen dem Original völlig gerecht zu werden. Man hatte sich daran gewöhnt das Bild als etwas beinahe überirdisches zu verehren, und Müller legte etwas von dieser Verehrung in seinen Stich, eine herbe Verklärung, die das sinnlich Schöne, das alltäglich Menschliche ganz aus dem Gesicht der Madonna bannen will.

Ihm folgte 1847 Moritz Steinla, (eigentlich Müller aus Steinla) der neben der Sistina die andere berühmte Dresdener Madonna, die Holbein'sche, stach. Josef Keller löste die Aufgabe im Jahre 1871, erreichte aber seine beiden Vorgänger nicht. Dagegen kann man von Eduard Mandel, dessen Sistina in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre erschien, sagen, dass er in der Zeichnung der beiden Hauptköpfe von Allen dem Original am nächsten kommt. Hiernit sind schon vier der Hauptstecher Deutschlands in unserem Jahrhundert genannt. Aus der Schaar ihrer Rivalen

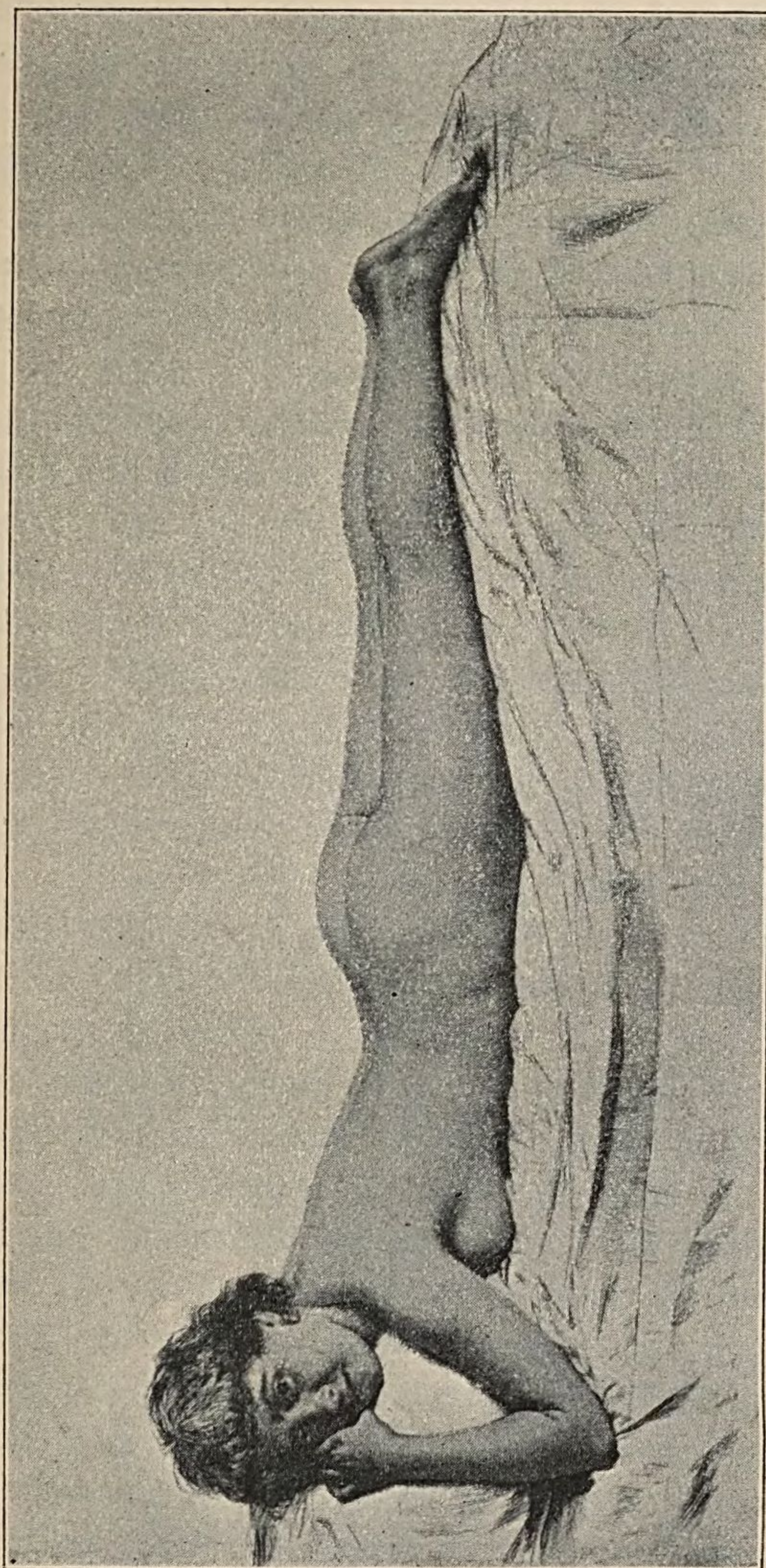
seien nur noch Eduard Büchel und Rudolf Stang hervorgehoben, da ein Aufzählen Aller uns zu weit führen würde. Der Dresdener Büchel hat einen großen Teil seines Könnens der neueren Kunst gewidmet und ihm gelingt es besonders das Farbige in der dem Stichel eigenen Weise herauszubringen. Ganz ausgezeichnet hat er z. B. ein Werk des eigenartigen Farbenkünstlers, die Madonna Anselm Feuerbachs in Dresden, wiederzugeben gewußt. Stang hat sich an die zwei Hauptaufgaben, die seinerzeit Morghen und Longhi sich stellten, gewagt und man muß bekennen, er hat seine Vorgänger aus dem Felde geschlagen. Sein *Sposalizio* ist nicht nur die beste Wiedergabe des Raffaelischen Tafelbildes, es ist auch an sich eine durchaus befriedigende Wiedergabe. Ob man das von dem Abendmahl sagen darf ist zweifelhaft, wenn auch kein anderer Stich den Vergleich mit Stangs Arbeit aushält. Doch die Aufgabe, aus dem jetzigen Zustand des Bildes Lionardo herausfinden zu wollen, ist überhaupt zu schwer, und obwohl der Künstler vielfach Handzeichnungen zu Rate gezogen hat, kann er uns doch nicht über das ursprüngliche Aussehen des Bildes beruhigen.

Wie in Frankreich hat auch in Deutschland der Linienstich eine Verjüngung erlebt, die gleichfalls darauf beruht, daß man von der verhärteten Parallelogramm-Manier abkam und der Hand ganz freie Bewegung gestattete indem man nur flach eingrub. Jedoch arbeitet man hier wirklich immer noch mit Linien und nicht in der Weise des Radierers, wie Gaillard es eigentlich that. Der Erste hierin ist wohl Karl Stauffer-Bern. Da er aber von der Radierung herkommt, so wollen wir ihn erst später anführen und jetzt zur Betrachtung der Kunstweise übergehen die heute wieder vorherrscht, zur Radierung.

Im 18. Jahrhundert verschwand der Sinn für Farbe und unter dem Einfluß einiger bedeutenden Plastiker und einiger berühmten Zeichner sowie der dichterischen Wiederbelebung antiker Kunst, wurde das Banner der Form, der Linie hochgehoben. Es gelangte der Stich zu neuer Blüte. Darauf lehrten uns zuerst einige französische Maler wieder Farben

sehen und die bisher verachtete Radierung erhob ihr Haupt, um den Stich fast zu verdrängen. Der grofse Aufschwung den die Radierung jetzt nimmt, beruht auf dem Umstand, dafs sich die Maler wieder mit den graphischen Künsten beschäftigen. Den Stich auf die alte Weise zu erlernen war zu zeitraubend und kann das nur von ausschliesslich als Stecher thätigen Künstlern geübt werden. Die leichtere, schnellere Radierung erlernt sich eher, und nun gab es wieder Maler-radierer. Die eigentliche Bedeutung der modernen Radierung beginnt etwa mit der Mitte des Jahrhunderts, doch können wir einige frühere Künstler der Vollständigkeit halber nicht übergehen.

Schon im Anfang unseres Jahrhunderts starben zwei Radierer, Chodowiecki und Boissieu, die zu grofser Berühmtheit gelangten, und deren Eigenschaften zum Teil ebenso sehr an unser als an das vorige Jahrhundert, in das allerdings ihre Lebensdauer zur gröfseren Hälfte fällt, mahnen. Chodowiecki wird manchmal überschätzt und ist hauptsächlich von der kulturgeschichtlichen Seite her interessant. Weil er uns ein so eingehendes und umfassendes Bild der Sitten, Trachten, der Personen und des Lebens seiner Zeit gibt, wird er stets seinen Reiz behalten: unser Gefallen am Gegenstand schlägt leicht um in Lob für den Künstler. Zum grofsen Teil besteht sein Werk in Buchillustration, bei der die Kunst ja oft in zweiter Linie steht. Trotzdem die Verleger ihn wohl drängten und er auf geschäftliche Rücksichten achten mufste, sind aber seine kleinen Zeichnungen meist natürlich und wahr, und manchmal entzückt uns auch etwas das über der Durchschnittsleistung steht. Sodann mufs man immer bedenken, dafs seine Durchschnittsleistung weit höher als diejenige seiner auch für die Buchillustration arbeitenden Zeitgenossen steht. Am hübschesten sind solche Blätter, bei denen Chodowiecki seinem Auge rein die Führung der Hand überläfst. Es sind das oft nur Modebilder, Frisuren und dergleichen. Sobald er das in der Natur Gesehene nach Mafsgeb seiner Gedankenwelt korrigieren will, wird er leicht affectirt und gespreizt. Als Illustrator unserer Klassiker und deren vergessener Zeitgenossen ist Chodowiecki allen denen ein lieber Freund, die nach



Stauffer: Liegendes Mädchen.

Originalausgaben fahnden. An der Hand seiner Blätter hauptsächlich ist es uns gelungen der etwas philiströsen Wende des Jahrhunderts wieder Geschmack abzugewinnen. Chodowiecki hat auch Carricaturen, Flugblätter und politische Stiche angefertigt. Sobald solche Sachen ein gewisses kleines Format überschreiten, zeigen sich zeichnerische Schwächen: sobald er einen etwas gehobenen Ton anschlagen will, befremdet uns das theatralisch Unwahre. Über 950 Platten hat er gestochen: da konnte nicht alles vorzüglich sein.

Technisch ist Chodowiecki nicht besonders eigenartig und er hat der Radierung nicht neue Wirkungen abgewonnen. Dafs muß man von Boissieu sagen, dessen beste Blätter eine ganz eigene Tiefe des malerischen Helldunkels aufweisen. Jean Jacques de Boissieu lebte zu Lyon und griff zu den Landschaften, Personen, Strafsen, die ihn umgaben — kurz zu dem aktuellsten Leben, — um Bilder davon auf das Kupfer zu bringen. Er radiert zuerst sehr spitz und etwas ängstlich, so dafs seinen Blättern in den Probedrucken der Schwung fehlt. Dann aber benutzt er die Roulette in ganz eigenartiger Weise, um die Schatten des Hintergrundes zu verstärken und so leuchtende Lichter hervorzubringen. Diese ausgezeichneten Beleuchtungswirkungen erreicht er sehr oft bei Innenscenen, namentlich bei der Darstellung eines Küfers im Weinkeller, auf der einige Lichtstrahlen in den sonst dunklen Keller von oben fallen. Diese Zeichnung hat er zweimal, groß und klein, radiert. Seine Ansichten und Landschaften sowie seine Bildnisse lehnen sich mehr an Vorhandenes an und wenn sie auch meist recht gute Blätter sind, so haben sie doch nicht die Bedeutung der Interieurs.

Chodowiecki und Boissieu sind nur Radierer, nicht Malerradierer, wenn sie auch meist nach eigenen Zeichnungen radierten. Allmählich fangen wieder eigentliche Maler, wirklich umfassendere Künstler an zur Radiernadel zu greifen, um einige ihrer Gedanken zu verewigen, für die sie in den anderen Techniken nicht die geeigneten Mittel fanden. Allerdings tritt uns auch hier die Verachtung des technischen Könnens als Hemmschuh entgegen und bis diese wieder gewichen, kann man keine schönen Erfolge erwarten, mag ein sonst noch so bedeutender Künstler sich darin versucht haben.

Von den geschätzten Künstlern die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Feld beherrschten, haben sich nur wenige unmittelbar mit den graphischen Künsten abgegeben. Overbeck hat ein paar Einzelfiguren radiert und Josef von Führich manche seiner Zeichnungen selbst geätzt, doch sind diese Blätter nichts weiter als vervielfältigte Federzeichnungen: die besonderen Wirkungen die man mit dem Ätzwasser hervorrufen kann sind gar nicht angestrebt.

Als wirkliche Radierungen dürfen eher die wenigen Blätter des prächtigen Moritz von Schwind gelten. Dieser feinsinnige Künstler empfand es dafs er die Romantik, an der er mit allen Fasern seines Herzens hing, profaniren, lächerlich machen würde, wenn er sie platt mit der Wirklichkeit in Verbindung bringen wollte. Sie ist ein holder Traum, dessen Schönheit in dem Halbwahren, spukhaft bei jeder derben Berührung zerstiebenden besteht, dessen Zauber, sobald man ihn am hellen Tag festhalten will, einem nur ein paar bunte Lappen in der Hand läfst, ohne den Spruch der sie zum Märchengewand verbindet. Und so fühlte Schwind dafs man das Schöne der Romantik nicht geniefst wenn man sich als Ritter und Burgfräulein im Mondschein ankleidet, sondern wenn man sich in der verständigen Eintönigkeit des Lebens einen Augenblick die süssen Erinnerungen an Feen, an lustige Kobolde, drollige Zwerge und Riesen, an den ganzen Kinder glauben nochmals zurückruft. Er schuf Bilder zu Märchen, wobei er den Humor der in unserem Verkehr mit Kindern vorherrscht, auf köstliche Weise anwendet. So radierte er ferner ein paar Blättchen mit Einsiedlern und Rittern, nicht solche wie wir als brave Geschichtsforscher sie uns vorstellen, sondern wie wir als Kinder sie uns dachten, wo sie von dem Reiz der Ungewifsheit umwoben waren. Auch eine Folge von Pfeifenköpfen u. s. w. sind kleine Märchenbilder Schwinds.

Von anderen Malerradiierern zur Zeit Schwinds ist der Tiermaler Gauermann zu nennen, der wie sein engerer Fachgenosse in England, Landseer, gute Tierstücke radierte: als Künstler lange nicht so bedeutend wie Schwind, als Radierer fertiger wie dieser.

Einer der grössten Künstler aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der auch Bedeutung als Malerradiierer erlangte,

ist der herrliche Adrian Ludwig Richter. Obwohl er viel radiert hat, auch viel malte, liegt seine Hauptkunst bekanntermaßen auf einem andern Gebiet, in der Zeichnung für den Holzschnitt. Hier hat er, der schlichte Meister, das erreicht, was seine überstolzen Zeitgenossen nur wollten, eine monumentale Einfachheit, eine Kunst in der das Gemüt ganz zum Ausspruch kommt. Die anderen schlugen fehl weil sie dasjenige einfach gestalten wollten, was nicht einfach war, weil sie complizirte psychologische Vorstellungen mit einfachen, daher unpassenden Mitteln ausdrücken wollten. Sie eilten zu möglichst abstracten Vorwürfen, zu grandiosen Ideen, und wollten hierbei eine Gemütsiefe zur Geltung kommen lassen, die gar nicht am Platze war. Ludwig Richter greift auf das Kinderleben, auf das Leben des armen und ärmsten Mannes zurück, der keine großartig angelegten Gedanken hat, den keine verwickelten seelischen Vorgänge verwirren, in dessen Dasein allerdings das Gemüt als Höchstes thront. Hier war es natürlich, mit den anspruchlosesten Mitteln dieses Gemütsvolle darstellen zu wollen und Richter hat es in einer Weise erfaßt die ihn zu einem der unvergeßlichsten Meister stempelt. Er birgt wieder den Beweis in sich, daß die großen echten Künstler nur aus ihrem wahren Leben schöpfen, nicht einem entfernten, unerreichbaren und nur geträumten Ideal nachziehen, wie Cornelius, wie Kaulbach und die anderen Verächter realer Gegenwart. Wer Deutschland kennt, den spricht das Treue, Wahre der Richter'schen Kunst überzeugend an: wer es nicht genügend kennt, der braucht bloß die eigenhändige Lebensbeschreibung dieses herrlichen Mannes zu lesen, um alles das herausfühlen zu können, was in seinen Holzschnitten steckt.

Zu radieren fing Richter als Schüler und Mitarbeiter seines Vaters an bei der Herausgabe von Ansichten aus Dresdens Umgebung und der sächsischen Schweiz. Diese Arbeiten, die klein und billig sein mußten, boten einem Künstler wenig Gelegenheit zu glänzen. Wir erkennen aber in der Wahl des Punktes von dem die Ansichten genommen sind, das Verständnis für dasjenige, was den Bürgerstand anspricht. Auch bei den späteren italienischen Landschaften



Richter: Der Spielwaarenhändler.

Richters liegt der Reiz nur in der schlichten Auffassung und einfachen Wiedergabe von Ansichten die den armen Wanderer aus dem kalten Norden an fröhliche, freie Stunden erinnern sollten. Mehr von Richter selbst lernen wir in anderen nicht rein landschaftlichen Blättern kennen. Eine reizende kleine Darstellung »Sommerabend« zu Tiecks »Verkehrte Welt« zeigt uns eine Hirtenfamilie im Walde, fast so schön in der Zeichnung wie die Holzschnitte. Auf einem anderen Blatt belauschen wir die Schulkinder, wie sie, von den Eltern überwacht, beim Spielwaarenhändler aus Nürnberg auf dem Jahrmarkt ihre gewichtigen Einkäufe machen. In die Märchen- und Sagenwelt führen uns die Blätter Genovefa und Rübezahl. Im »Christbaum« spiegelt sich das Gemütsleben der Kinder.

Johann Adam Klein wird oft der österreichische Ludwig Richter genannt und ähnelt ihm auch insofern seine zahlreichen Radierungen nur ein schlichtes wahrheitsgemäßes Bild seiner Umgebug bieten wollen. Doch war diese Umgebung anders: der Liebe für Kinder begegnen wir bei Klein nicht, er interessirt sich eher für eine getreue Darstellung des Lebens unserer Haustiere. Seine Welt ist nicht die des ruhigen kleinen Bürgers, mit etwas beschränktem Gesichtskreis, durch seine Blätter erscheint uns eher ein großer historischer Hintergrund, sie führen uns viel aus dem Kriegsleben, die Nachzügler der napoleonischen Kämpfe vor Augen. Er hat überhaupt etwas cosmopolitisches und liebt es, uns die verschiedenen Typen, denen er auf Reisen in Franken, Schwaben, Baiern, Oesterreich, Italien begegnet, zu zeigen. Dabei sucht er aber nicht nach dem Fremdartigen, vielmehr nach dem Alltäglichen und zeichnet Bauernfuhrwerke aus den verschiedenen Landstrichen, die er besuchte, Heubauern, Kleinhändler, das Leben Altwiens, und dergl. Klein hat auch ein paar Platten trefflich geschabt, darunter als Bestes der Schimmel im Stall. Viel beschäftigte er sich mit dem Soldatenwesen, und hier unterstützte ihn J. Chr. Erhard, ein Künstler, der ihm in Arbeit und Gesinnung sehr nahe stand. Zusammen verfertigten sie große Uniformblätter fast nur in Umrissen, zum coloriren mit der Hand

bestimmt, ein Kunstbetrieb, der in Wien von etwa 1775 ab recht gebräuchlich war und als beste Denkmäler die reizenden altmodischen Ansichten der Kaiserstadt aus der Hand des K. Schütz verzeichnet.

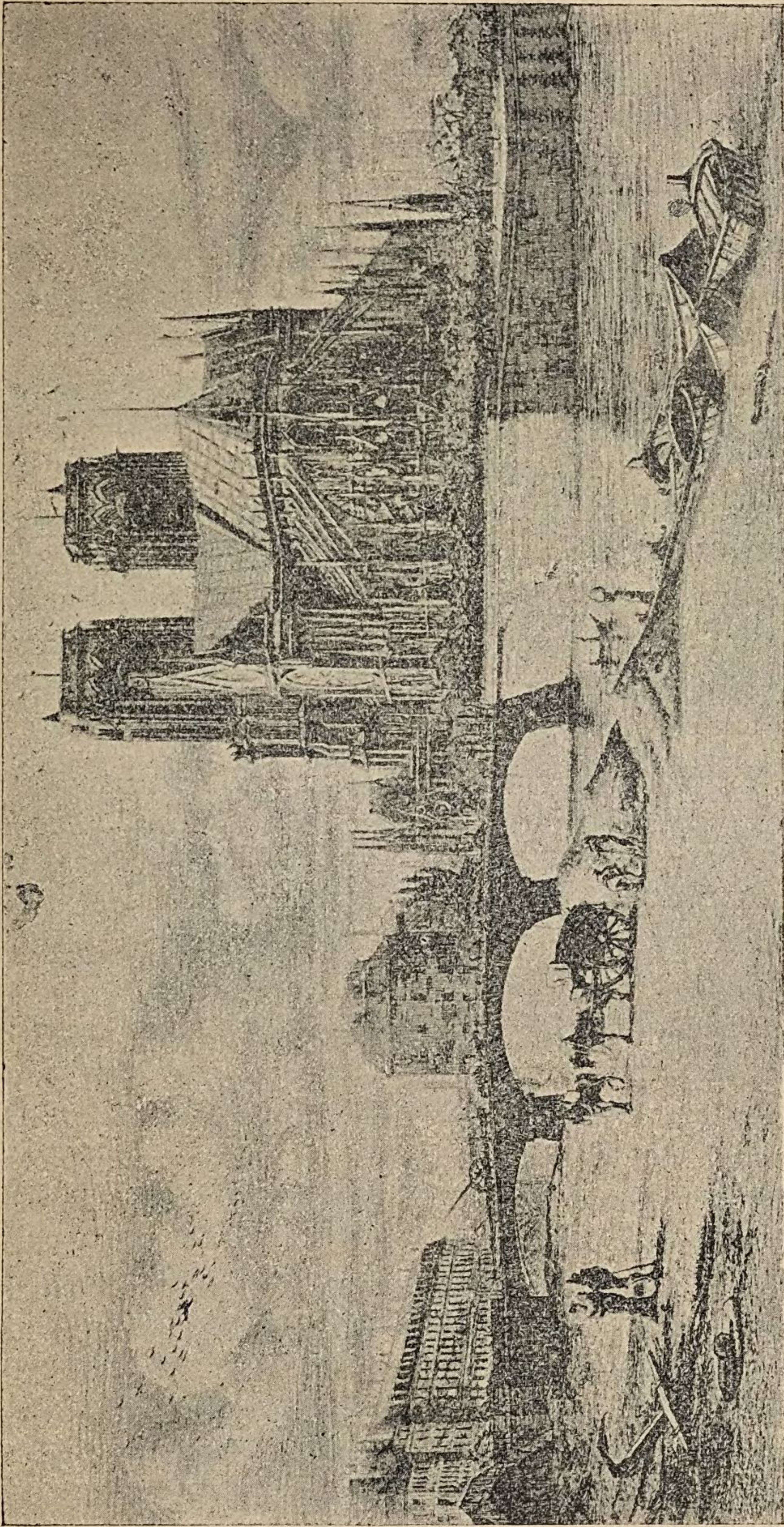
In unserem Jahrhundert, in dem man nicht so viel Zeit hat wie früher, wurde der Radierung ein guter Teil der Pflichten übertragen, die früher dem Linienstich oblagen, nämlich Ölgemälde zu vervielfältigen. Allerdings arbeitet man zuerst ziemlich ganz in der Weise des Stichs, mit festen großen Strichlagen und regelmäßiger Linienführung, nur daß eben das schnellere Ätzen an Stelle des Eingrabens tritt. J. Leonhard Raab in München, der vorher auch sich im Stich vielfach geübt hatte, ist der Begründer einer Schule, die sich der reproduzierenden Radierkunst widmet. Raabs Leistungen waren seinerzeit zu loben, doch hat es ihm geschadet, daß seine Kunstanschauungen sich verhärteten, er mit der Zeit nicht fortschritt und in Folge dessen seines späteren Arbeiten noch auf dem Standpunkt der Ersteren stehen. Seine Schülerin und Tochter Doris Raab hat sich gegen Fortschreiten und Weiterentwickeln weniger gesträubt und in manchen Arbeiten den Vater übertroffen. In Dresden vertritt Hugo Bürkner mit vortrefflicher Zeichnung die Manier, die sich mehr an die Sticheigenart hält. Neben seiner Radiererthätigkeit erwarb er sich sein Hauptverdienst durch die Gründung der Dresdner Holzschnideschule, wohl die berühmteste in Deutschland, die in vielen tausend Blättern die Zeichnungen aller Künstler (besonders Pletsch, Richter, Hübner, Thumann, Hammer u. s. w.) zum Gemeingut des deutschen Volkes gemacht hat.

Halm, Hecht, Krauskopf, Kühn, Woernle, — im Ausland besonders Waltner, mit seinen unübertrefflichen Blättern nach Gainsborough (The blue boy) u. A. — um nur einige zu nennen, haben sich alle der reproduzierenden Radierung gewidmet, mit mehr oder weniger Glück, je nachdem sie mehr oder weniger auf den besonderen Charakter der Ätzkunst achteten. In der Schaar erhielt eine Zeit lang William Unger in Wien den Ehrenplatz und nimmt heute noch in dieser Stadt eine fast unantastbare Stellung ein.

Besonders als Radierer nach Franz Hals und anderen Holländern verdient er große Anerkennung. Viele seiner Blätter wurden für Zeitschriften auch für Versteigerungskataloge angefertigt, die man jetzt verschwenderisch mit Bilderbeilagen ausstattet, sobald die Sammlung etwas über Durchschnittswert besitzt. Doch das Bessere ist des Guten Feind und Ungers Stern wird durch das Licht Karl Koepplings verdunkelt. Von seinen Arbeiten, den Bildnissen und den »Staalmeesters« nach Rembrandt, der Schützenmahlzeit nach Hals, kann man wirklich sagen, daß sie unerreicht dastehen und man verzeiht gegenüber solcher treuen Wiedergabe, das störende allzugroße Format. Nicht nur die Zeichnung und Färbung des Meisters, der Geist der im Original herrscht, ist vollendet wiedergegeben, sogar der jetzige Zustand des Bildes wird berücksichtigt; man kann erkennen wo sich Sprünge in der Farbe befinden, man kann der Pinselführung folgen. Die Facsimilirung ist womöglich noch besser als durch mechanische Reproduction erreicht. Neben Koeppling ist von jüngsten Vertretern noch der Berliner Albert Krüger anzuführen, der den Grabstichel, in der Weise der Stichradierung, zu Rate zieht. Prächtig weiß er den Character des Stoffs des Originals zu bewahren, so des Atlaskleids auf der sogenannten »Väterlichen Ermahnung«, von Terborgh. Den Kunstcharacter seines Vorbildes weiß er auch sicher festzuhalten, und von Botticelli bis auf Liebermann wird er jedem Künstler, dessen Werk er in Angriff nimmt, gerecht, auch so verschiedenartigen wie Hals und Dürer.

Koeppling und Krüger haben sich auch in der Originalradierung versucht, bis jetzt jedoch ohne großen Erfolg. Ein technisches Können allein trägt ja die Originalradierung nicht und es ist nicht jedem tüchtigen Künstler gegeben auch schöpferisch bedeutend zu sein.

Zu diesen schöpferischen Künstlern, den Malerradiatoren im Sinne eines Rembrandt, wollen wir uns nun wenden; Sie haben die Ätzkunst im Verlauf der letzten fünfundzwanzig Jahre zur höchsten Höhe geführt, und soweit der Laie sich überhaupt noch für die graphischen Künste interessirt,



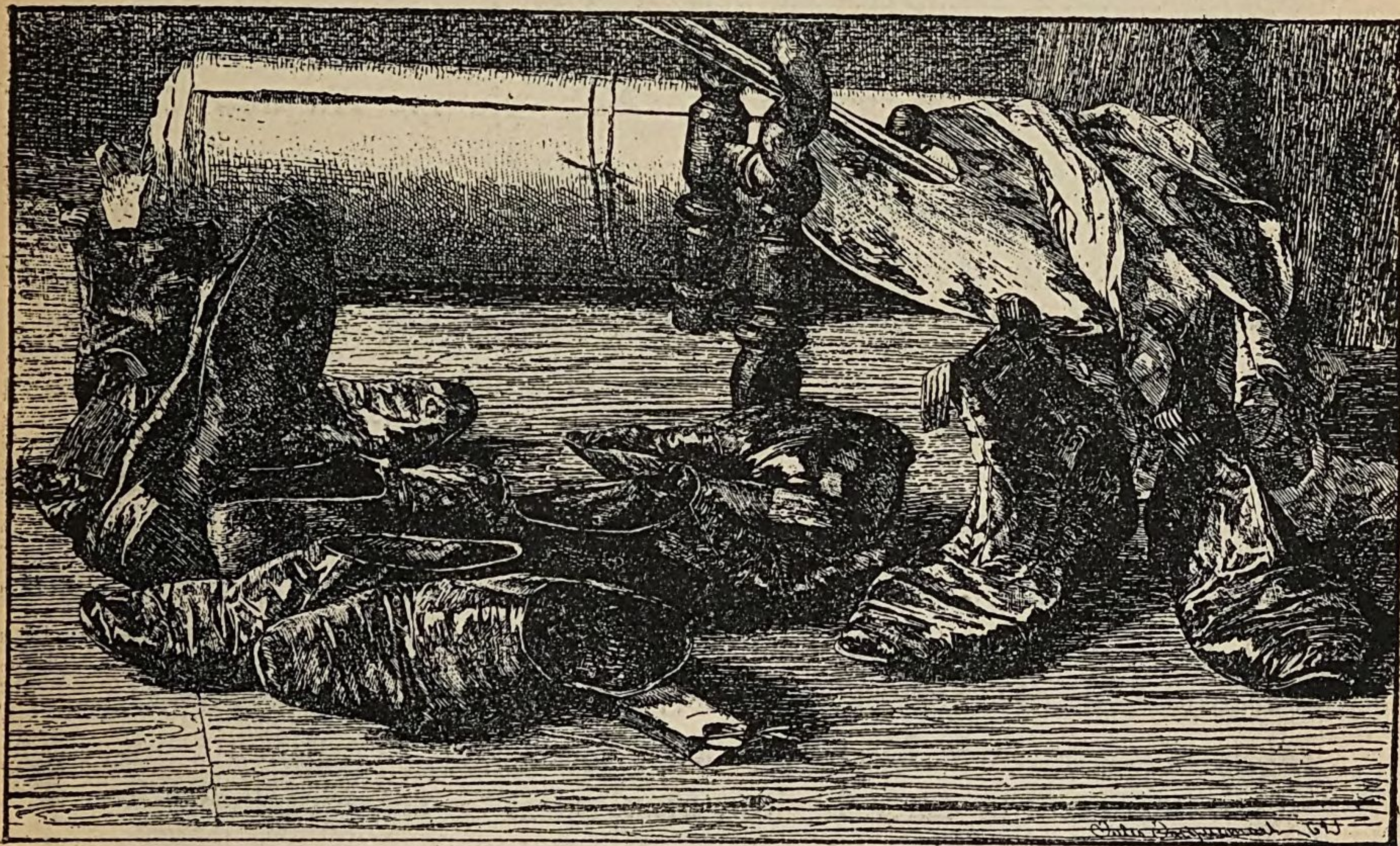
Meryon: Die Apsis von Notre Dame.

sind es diese Werke die ihn fesseln. Eine erschöpfende Übersicht kann auf diesen Seiten nicht angestrebt werden; auch ist es ja das Allerschwerste den Wert der lebenden Zeitgenossen gegen einander abzuwägen. So genüge es, wenn unter den bedeutendsten Namen einige herausgewählt werden und auf ihr Schaffen hingewiesen werde.

Wen könnte man besser an erster Stelle nennen als den Altmeister Méryon? Der Verstörte, nachdem der Unverstand und die Teilnahmslosigkeit des Publikums ihm allen Willen, allen Halt geraubt hatten, sagte einmal: »Ich wurde wahnsinnig am Tage wie ich zur See ging, als ich noch Knabe war und man mir von meiner illegitimen Geburt erzählte«. An der Tänzerin, seiner Mutter, hatte er keinen moralischen Halt, sein zügelloses Seeleben konnte auch nicht dazu beitragen einen Character zu bilden, der im praktischen Leben stand hielt. Von der Marine liefs er ab und wendete sich der Kunst zu. Wegen ungünstiger Verhältnisse konnte er nicht Maler werden; er wurde Radierer. Er bot seinem Volke grofsartige Schöpfungen dar, die es mit solcher Würdigung aufnahm, dafs er noch grofse Dankesbriefe schrieb, wenn ihm einmal jemand ein Blatt um anderthalb Franc abkaufte. Als man sich im Irrenhaus nach ihm erkundigte, hiefs es: »Méryon? Méryon? den kenne ich nicht — lafst mal sehen: Oh, ja, -- Nummer 643: der schrieb zuletzt verwirrte Memoiren.« Nachdem das liebe Publikum ihn wie so manches andere Genie in das Verderben gehetzt hatte, nachdem er erst einmal tot war, schlug es natürlich um und zahlte für ein einziges Blatt (die Apsis von Notre Dame) 2500 Mark, eine Summe, für die der vergessene »No. 643« bei Lebzeiten gerne ein paar Exemplare seiner sämtlichen 95 Blätter hergegeben hätte.

Méryon hat zuerst das Geheimnis erfaßt, Atmosphäre, Luftwirkung auf seine Blätter zu zaubern: er hat die Errungenschaft der neuesten Malerei, die »Valeurs«, die Farbenwerte zu beachten, auf die Radierung übertragen. Analog der heutigen Geschichtswissenschaft, die jede Gestalt, jedes Ereignis nicht nur an sich betrachtet sondern in seinem »Milieu«, als Folge einer Vorgeschichte und Umgebung, so

schaut das Künstlerauge heute jedes Ding nicht vereinzelt, sondern wie es in seiner Umgebung sitzt, wie der Gegenstand links ein leichtes Reflexlicht darauf wirft, wie sich sein Farbenton leicht verändert weil daneben rechts eine feindliche Farbe grenzt, besonders aber wie die Luft alle Umrisse, alle Härten der Form (zu deren Erkenntnis der Tastsinn ja uns verhilft) verfließen läßt. Ein beschreibendes Verzeichnis von Méryons Werken führt den Titel «Méryon und Méryons Paris». Bilder aus Paris sind das Bedeutendste was er radiert



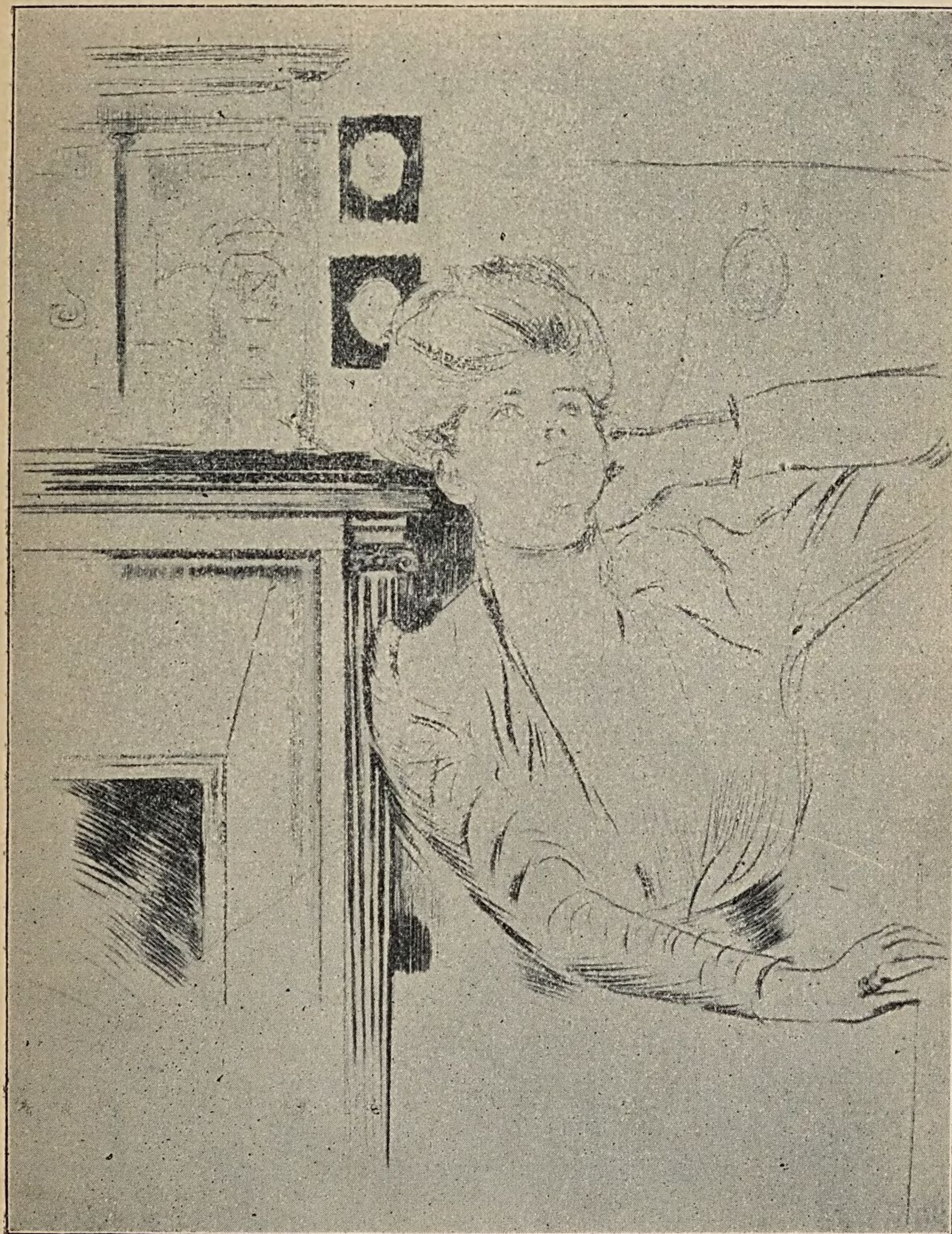
Jacquemart: Reiseerinnerungen.

hat; daneben giebt es mehrere Ansichten aus Neuzeeland, wo er während seiner Matrosenzeit sich aufhielt, Tierstücke, geringere Bildnisse u. s. w. Er bannte das alte Paris auf's Papier, das den Neubauten des 2ten Kaiserreiches zum Opfer fiel, und zwar gerade so wie es sich seinen Augen präsentirte, nicht etwa mit Costümfiguren ausgeputzt. Das berühmteste Blatt der Folge «die Apsis von Notre Dame», ist vielleicht die malerischste Radierung die existirt und man steht ratlos davor, mit welchen Mitteln der Meister diese Luftigkeit wohl erzielt habe.

Felix Bracquemond, im gewissen Sinne Schüler Méryons, hat sein Möglichstes gethan um den verehrten Meister zur Geltung kommen zu lassen. Ihm verdanken wir ein vorzügliches Bildnis Méryons, Kniestück auf einem Stuhl. Er ähnelt dem Meister insofern er sehr Ungleichwertiges lieferte. Manchmal zeigte er große Ungeschicklichkeit beim Zeichnen von großen Figuren. Das Tierleben in der japanischen Kunst hat ihn besonders bestrickt und er hat es vielfach nachgeahmt in Oel und auf der Kupferplatte. Neben diesen gehören zu seinen besten Arbeiten die Ansichten und Landschaften, auf denen er aber auch manches Störende läßt, z. B. ab und zu eine plumpe Angabe des Regens.

Fast alle die berühmten Maler der jüngsten Generation in Frankreich, — Bastien-Lepage, Carolus-Duran, Corot, Daubigny, Manet, Meissonier, Millet, u. s. w. — besonders die Gruppe von Fontainebleau, haben auch Einiges radiert, doch haben sie sich nicht sehr eingehend darein vertieft. Am ehesten noch Manet, der auch in dem neueren Steindruck glänzt. Er radierte mehrere Folgen als Bilder zu Dichtungen, z. B. Poe's «Raven», Cros' «Fleuve», u. s. w. die nur in hundert Abdrucken hergestellt wurden. Noch seltener sind die einzelnen Blätter, von denen etliche spanische Motive zeigen, wie Manet ja auch zwei von Velasquez Bildnissen radierte in einer breiten Manier die an seine Maltechnik mahnt, und dem Kunstcharakter des Originals so meisterhaft entspricht.

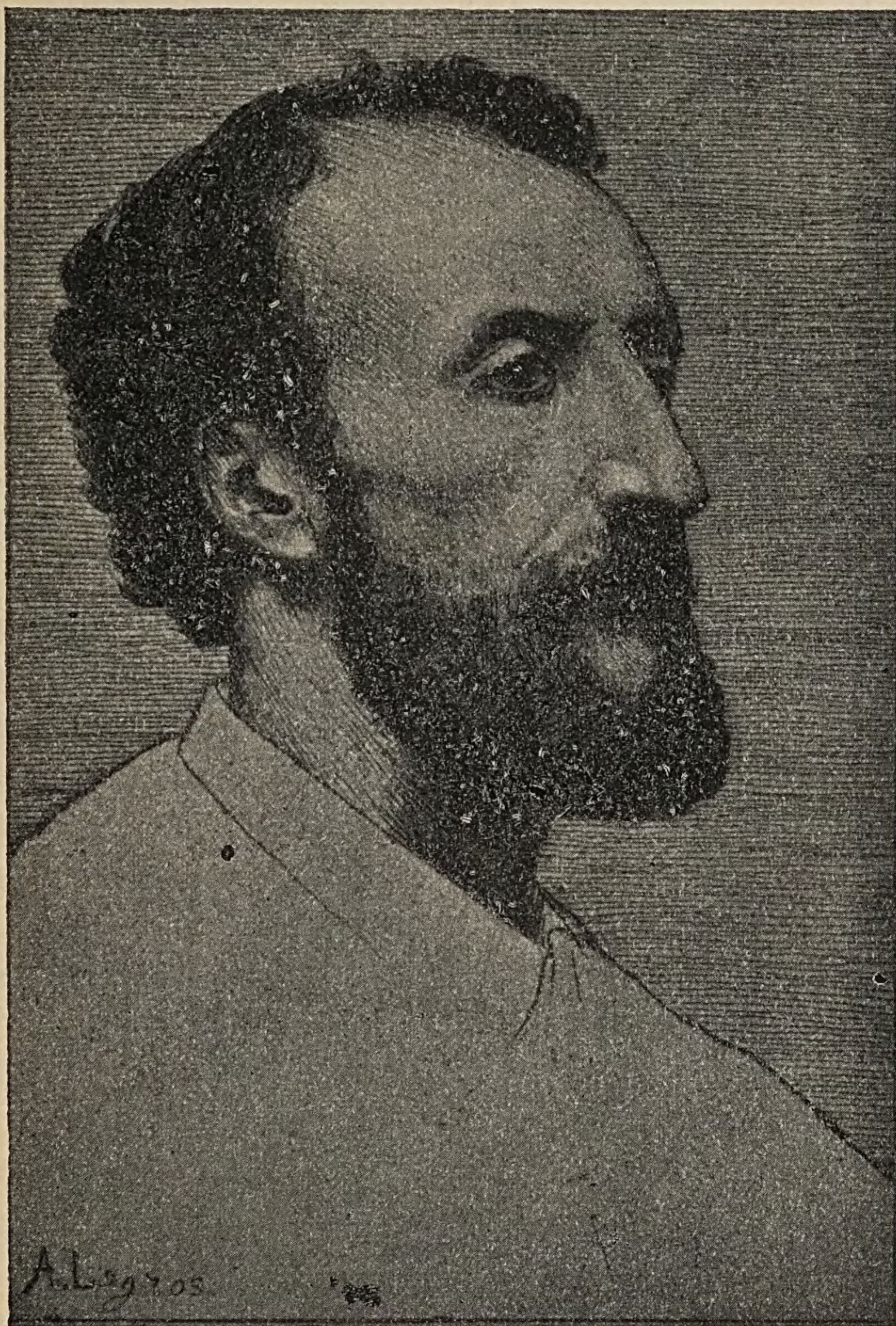
Einer der allergrößten Meister in der Wiedergabe des Stofflichen ist Jules Jacquemart, der nach den verschiedenlichsten Vorlagen radiert hat, nach Bildwerken in Bronze und Marmor (bei denen man auf den ersten Blick das Material erkennt), nach chinesischen Nippsachen, wobei er den eigentümlichen Charakter des Lacks untrüglich wiedergibt, u. s. w. Eine kleine Studie, Reiseerinnerungen, reproduciren wir. Eins seiner Hauptwerke ist die Folge von Schmucksachen «Les gemmes et bijoux de la couronne au Musée du Louvre», die denselben Vorzug der Stofflichkeit im höchsten Grade besitzt. In jüngster Zeit hat man sich wieder Kaltnadelarbeiten ge-



Helleu: Sitzende Dame.

widmet, die auf Mitwirkung des Grats berechnet sind, daher nur in 10--25 Abzügen hergestellt und zu den größten graphischen Seltenheiten gehören werden. Helleu zeigt uns eine erstaunliche Sicherheit in der schwunghaften Führung dieses so schwer zu handhabenden Werkzeugs. Er hat unter anderen eine Folge von Blättern veröffentlicht, in denen er uns ein und dieselbe junge Dame in verschiedenen Stellungen zeigt, meist nur Köpfe und Brustbilder. Ihm zur Seite steht der Farbensymphoniker Duez der sich auch mit der kalten Nadel in vorzüglichen Blumenstücken versucht hat.

Ziehen wir über den Canal nach England, so betreten wir das Land in dem die neuere Radierung besonders geblüht hat. England ist das Land der reichen Sammler und die sind ja die kräftigste Stütze für jede Kunst. England ist aber auch das Land das in seinem Constable der modernen französischen Malerei, somit der modernen Kunstanschauung überhaupt den Weg wies und wir beobachten dafs das Volk das einen Constable zeitigte, von einem Sinn für intime Kunst durchdrungen ist. Die Wohnungseinrichtungen dort sind ja berühmt und Kunstwerke, nicht nur Kunstgewerbliches, nehmen einen starken Anteil daran. Sodann hat dieser Sinn für Kunst auch viele Liebhaber, — Dilettanten im guten Sinn, wie Schopenhauer sie preist, — entstehen lassen; Leute die eine Kunst zwar nicht zum Lebensunterhalt betreiben, doch neben ihrem eigentlichen Beruf Zeit finden, sich in eine Kunst ernstlich zu vertiefen. Unter diese gehört G. P. Heseltine und ist der Ersten einer der Arzt Seymour-Haden. Er besafs eine berühmte Sammlung rembrandtscher Radierungen, scheint sich also für diesen Meister zuvörderst begeistert zu haben und strebt ihm auch in seiner eigenen Kunst etwas nach. Seine Blätter sind meistens einfache Landschaften mit wunderbarem Sonnenlicht und können uns in der That an den Schöpfer der Landschaft mit den drei Bäumen erinnern. Alphonse Legros, Hadens guter Freund, ist eigentlich geborener Franzose, doch wird er unter die Künstler seines zweiten Vaterlands gereiht. Seine Radierungen haben einen kräftigen Zug und eine malerische schwunghafte Behandlung, die sich nicht



Legros: Männliches Bildnis.

durch detaillirte Ausarbeitung ihre Wirkung verdirbt. Er hat unter anderen einen Totentanz radiert. Für Frauenschönheit soll er wenig Sinn haben; um so bedeutender zeigt er sich in seinen Männerbildnissen z. B. des Malers Poynter. Die Schattirung, fast ganz in einer Richtung angelegt, verleiht dem Blatt das Aussehen als wäre es durch Meisterhand in einem Wurf hergestellt.

Der Schwager Hadens, — mit ihm und Legros so arg verfeindet — ist der in Amerika geborene Londoner James Mc. Neill Whistler, einer der bedeutendsten Künstler aller Zeiten. Als Maler hat er ein unglaublich feinfühliges Auge für Farbenharmonien und über dem Schwelgen in der Farbenzusammenstellung vernachlässigt er absichtlich die Form. Das ist freilich eine Sünde im Auge aller derer die gerne erkennen wollen aus wie vielen Quadersteinen der Brückenpfeiler besteht, den sie gemalt vor sich sehen. Einer unziemlichen Kritik aus der Hand des womöglich noch unverständigeren als berühmten englischen Kritikers Ruskin begegnete Whistler mit einer Beleidigungsklage. Das Gericht entschied zwar zu seinen Gunsten, doch wurde ihm nur die kleinste englische Geldmünze (1 Farthing) als Schadenersatz zuerkannt. Die Angelegenheit, wie sein anderweitiges ziemlich rücksichtsloses Auftreten, haben dem Künstler zu etwas unangenehmer Berühmtheit verholfen. Diese Gerichtsverhandlung, sowie seine mannigfachen Auseinandersetzungen mit Künstlern und Kritikern veröffentlichte Whistler später in dem Buch «The gentle art of making enemies». Sein beißender schlagfertiger Witz hilft uns über einige Stellen hinweg, in denen nicht der allerfeinste Ton herrscht. Weit- aus das Wichtigste im Buch aber ist die Vorlesung in der Whistler sein Kunstevangelium darlegt. Das ist mit das Bedeutendste was je ein Maler über seine Kunst, über Aesthetik geäußert hat. Diese fünfundzwanzig Seiten, wären sie gehörig verbreitet, könnten vielleicht den Schaden den Ruskins Folianten dem englischen Publikum zufügten, wieder ausbessern.

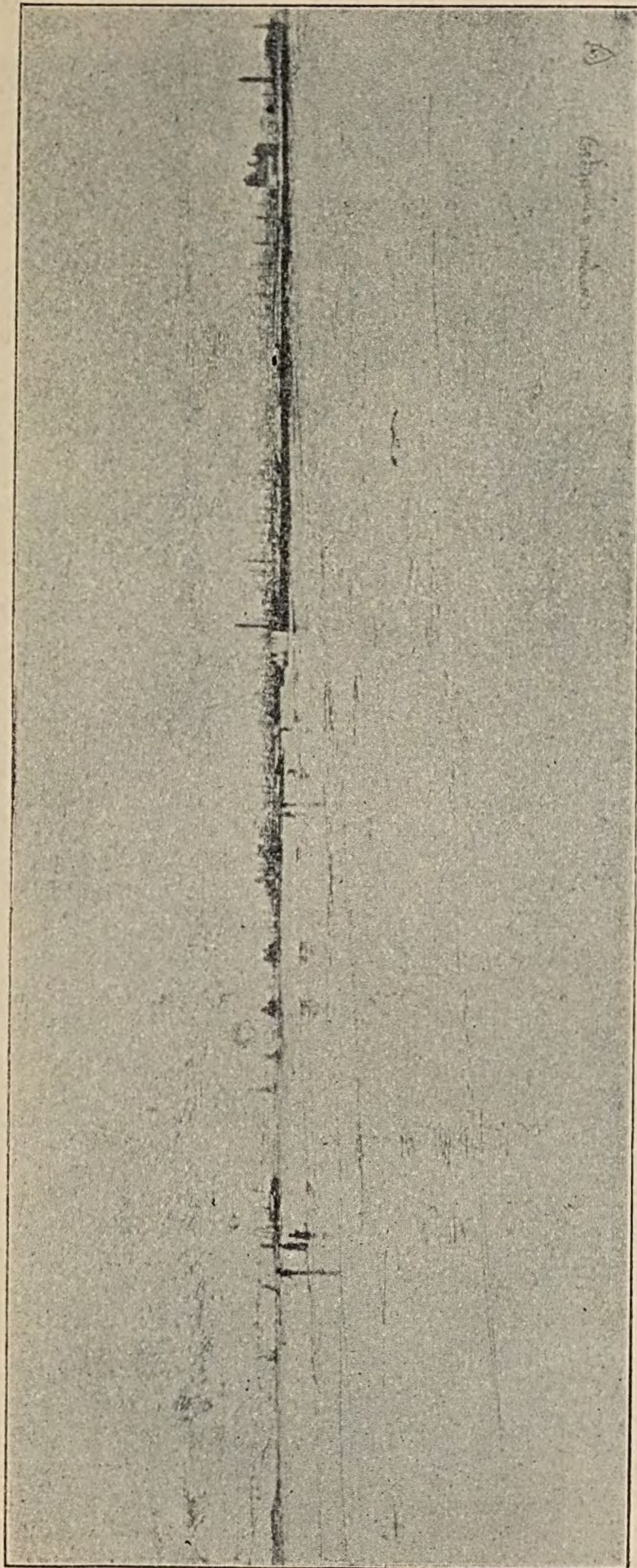
Als Radierer vertritt Whistler den Standpunkt, daß das Eigentümliche der Nadel darin besteht, daß sie andeuten, die Phantasie besser anregen kann als jede andere Kunst-



Whistler: Zoandam.

übung. Eine sorgfältige Ausarbeitung mit der Radiernadel betrachtet er als einen Fehlgriff der Technik und er tritt bestimmt dafür ein, daß die Technik dem Künstler starke Schranken bezüglich der Ausdehnung setzt. Die übergroßen Platten sind ihm ein Unding. Besonders für Letzteres kann er den größten Radierer, Rembrandt, anführen. Auch gegen manche andere künstlerische Unsitten kämpft er, z. B. gegen den Rand zwischen Darstellung und Plattengrenze, besonders aber gegen den breiten weißen Papierrand, den der Linienstich des 19. Jahrhunderts so liebt. Whistler sagt mit Recht, ein solcher Kunstsinn würde die Maler dazu verleiten, einen unbemalten Streifen zwischen Bild und Rahmen zu lassen, um den Beschauer über die Qualität der Leinwand zu unterrichten. Whistlers Radierungen nun zeigen ihn als den größten Meister der Andeutung. Seine Landschaft besteht nur aus einigen hingeworfenen Linien, doch wenn man sie betrachtet, so wirken nach und nach die Entfernungen, die Formen, die Lichtmassen auf uns. Landschaften und Ansichten sind sein Hauptdarstellungsgebiet. Mit venezianischen Bildern erregte er zuerst großes Aufsehen. Es war nicht ein malerisch zurechtgestutztes Venedig das er bot, sondern lebenswahre Eindrücke, die nicht immer zu den »poetischen« gehören.

Neben den Genannten erscheint uns die Kunst des Hubert Herkomer etwas weichlich. Aus Baiern gebürtig, hat er sich recht in das Ideal eines großen Kreises seines neuen Vaterlandes hineingelebt; des Kreises jener, denen die Kunst nur zur Erholung dient und die für alles was »sweet« ist, schwärmen. Immerhin sind Herkomers Radierungen ernsthafte Kunstwerke, nur daß er sich nach dem Gefälligen umsieht und über alles gern den Firnis der Lieblichkeit deckt. Er hat die mannigfaltigsten technischen Versuche gemacht, viel mit großen Platten gesündigt, wie er in seinem Buch »Etching and Mezzotinting« selbst bekennt, und zuletzt eine Erfindung gemacht, um die sogenannten Monotypien zu fixieren. Monotypie nennt man ein Verfahren, bei dem Künstler auf die glatte Kupferplatte eine gleichmäßige Schicht Druckerschwärze legen und dann mit einem



Short: Mündung des Mersey.

Pinsel Licht und Schatten verteilen, also eigentlich nur malen, nicht stechen. Solch eine Platte liefert natürlich nur einen Abdruck, giebt aber des Malers Gedanken am unmittelbarsten wieder, da nicht die geringsten technischen Schwierigkeiten sich ihm in den Weg legen. Herkomer erfand einen Weg diese gemalte Platte zu fixiren, sodafs man einen Abgufs davon herstellen kann und von diesem ebenso viele Abdrucke wie von einer gewöhnlichen Aquatintplatte etwa nehmen kann. Herkomer hat sich auch besonders mit der Wiederbelebung der Schabkunst abgegeben und hierbei Schüler grofsgezogen. Sein bekanntestes Blatt ist die »Miss Grant«, nach seinem Oelbildnis, das auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung solches Aufsehen erregte.

Schon eine zweite Generation von Radierern ist den Ebenangeführten gefolgt und zu ihren Häuption sind Frank Short und William Strang zu rechnen. Short gilt augenblicklich als der beste Schabkünstler in England. Er hat sich an Arbeiten gewagt an die einst die Gröfsen der englischen Schabkunst vor hundert Jahren ihr Können setzten, und er hat sie übertroffen. Als Radierer eigener Vorwürfe arbeitet er mit den einfachsten Mitteln und beruht seine Kunst gleich der Whistlers in dem Suggestiren, in der Anregung unserer Phantasie. Noch mehr als jener fühlt er sich zum Alltäglichen gezogen, zudem das, weil es uns so nahe liegt, gewöhnlich als unschön gilt. Seine Ansichten aus englischen Fabrikorten mit ihren Schloten und Rauch beweisen, wie wenig der Vorwurf mit dem Kunstwert eines Blattes zu thun hat. Die wahrste Definition von Kunst ist Neuschöpfung der Natur in einem anderen Material, und die Güte des Kunstwerts besteht in der Treue dieser Neuschöpfung, beruht auf dem Grade des Verständnisses, das der Künstler für die Potenz seines Mittels, — sei es nun eine Radier-nadel, oder die Ölfarbe, oder eine Geige, oder das Wort — hat.

William Strang ist eine ganz eigenartige Erscheinung in der englischen Kunst. Ein Künstler der bei aller technischen Vollendung, bei allem Gefühl für das Malerische, doch am Meisten ein Denker ist. Es beherrscht ihn nicht

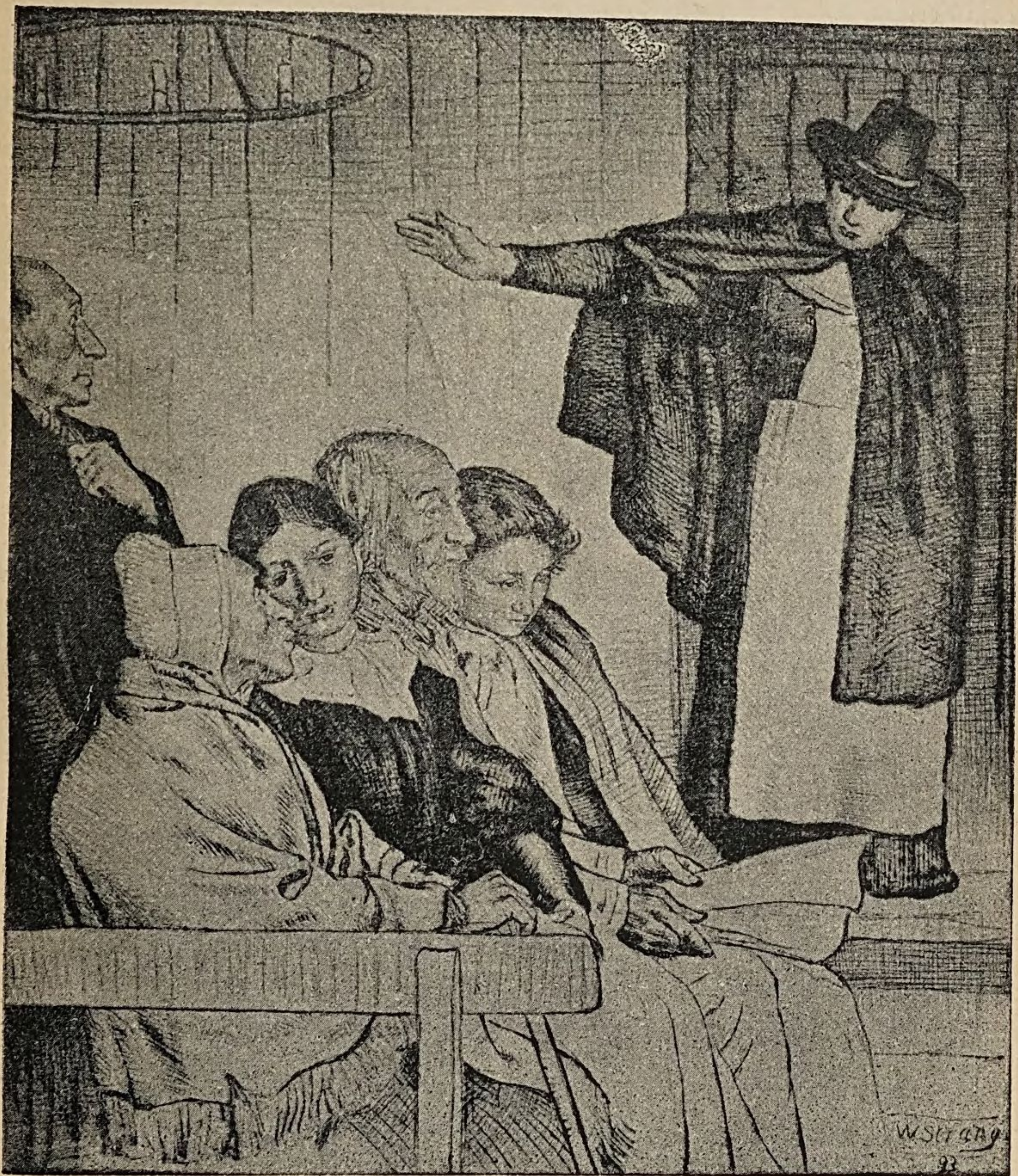


Strang: Das heilige Abendmahl.

ausschließlich ein künstlerisches Gefühl, er benutzt die Kunst als Trägerin seiner philosophischen Gedanken. Bei fast allen englischen Künstlern fehlt das, nur Strang zeichnet sich aus als tiefangelegter Mensch, den wir persönlich kennen lernen möchten. Aus seinen Werken sehen wir, daß das 19. Jahrhundert sich mit neuen sozialen, neuen religiösen Fragen beschäftigt. Die christliche Kunst die bei uns Uhmalt, radiert Strang in England: er versucht das Ewige der alten Lehre durch Zeitliches der Gegenwart zu beleuchten. Daß er unter diesen Umständen nicht gebührend daheim gewürdigt wird, mag jedem einleuchten der englische kirchliche Verhältnisse kennt. Es rettet ihn allein seine malerische Vollendung, sein vorzügliches technisches Können und an diesen Nebensachen erfreuen sich denn auch einige englische Kritiker, obwohl ihnen der schlichte Arbeitertypus für Christus als schlimme Verirrung gegen den Glauben vorkommt. In einigen Blättern, wie die Hochzeit zu Cana, erinnert Strang an Rembrandt. Andere, wie die vorzügliche und hochbedeutende Kaltnadelarbeit das Abendmahl, sind ganz eigenartig, gehören ihm und dem 19. Jahrhundert völlig an. Strang ist ein fruchtbarer Künstler. Er hat eine regere Einbildungskraft als die Meisten seiner Kollegen in England, und fühlt sich zu unheimlichen Spukgeschichten hingezogen. Zu einer derartigen Folge verfaßte er selbst die Balladendichtung.

Wenden wir uns nach Amerika so treten wir in das zweite Gebiet der Liebhaberradiierer. Hier ist allerdings vielleicht die grössere Zahl der Ausübenden nicht Künstler vom Fach, und da so viele radierten, konnte es nicht ausbleiben, daß viele Unberufene das Land mit ihren Werken überschwemmten. Doch auch hier fehlen die bedeutenden Meister nicht. Duvnek hat nicht viel radiert, aber seinen venezianischen Blättern ist die Ehre widerfahren daß Kenner sie für Werke Whistlers hielten. Das geschah in London, die Kenner waren Seymour-Haden und Legros, und sie vermuteten, daß Whistler nach einigen Mißerfolgen beim großen Publikum unter neuem Namen sich in die Gunst der Welt einschmuggeln wollte. Diese Verdächtigung führte na-

türlich zu einem größeren Skandal, im Verlaufe dessen Whistler seinem Schwager reinen Wein einschenkte. Der populärste amerikanische Radierer ist wohl H. Farrer, der viele und verschiedentliche tüchtige Landschaften schuf, bei denen die Stimmung jedoch manchmal zu sehr in der Unter-



Strang: Dissidentengemeinde.

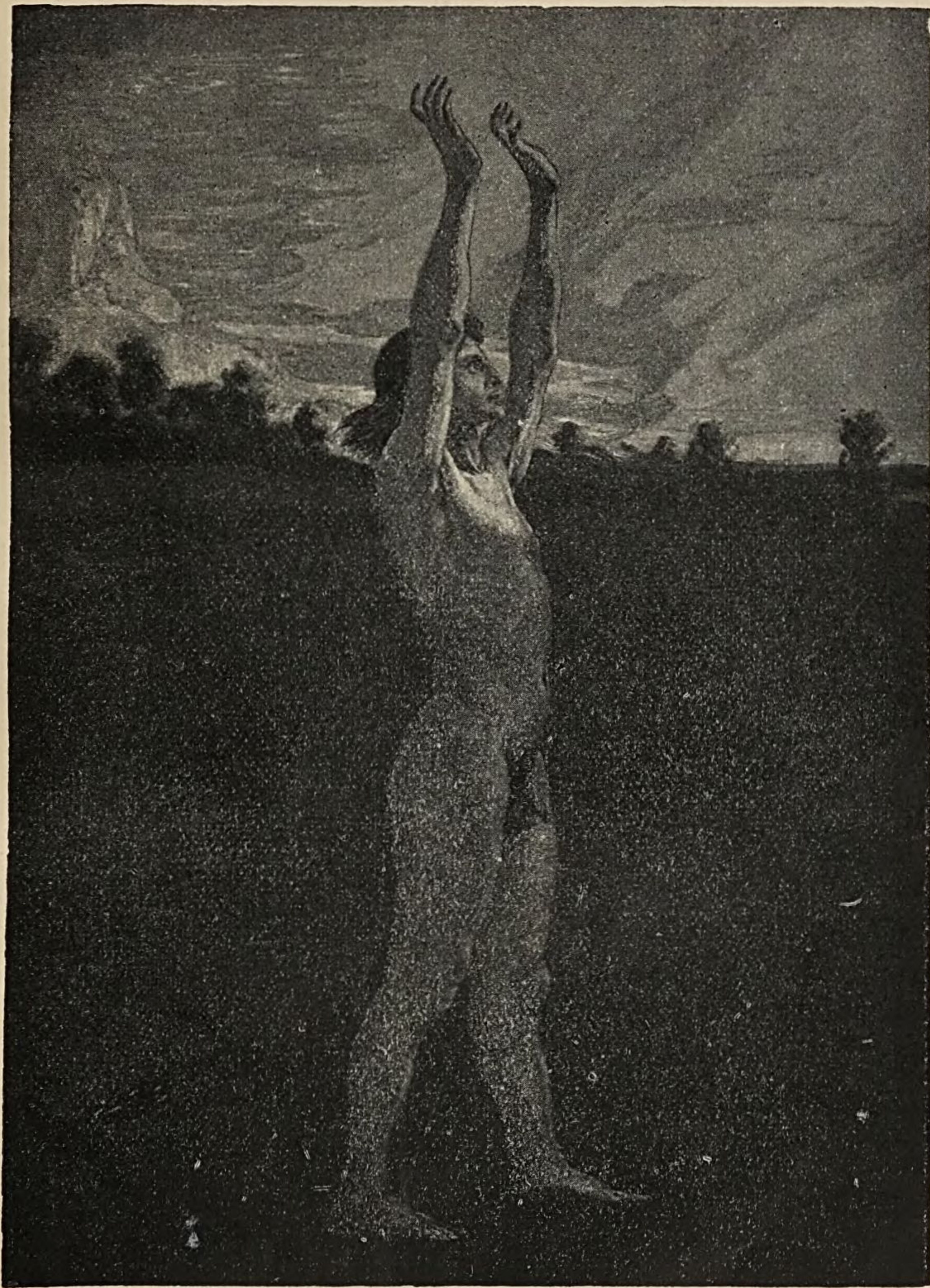
schrift liegt. Sonnenuntergänge, Mondschein, überhaupt etwas zurechtgestutzte Szenen liebt der aus England eingewanderte Künstler mehr als die einfache ungeputzte Natur. Eine famose Künstlerin ist Frau Nimmo-Moran. Auf einem ihrer Blätter »Dämmerung« kann man das goldige

Leuchten des Himmels am Horizont, während auf der Erde alles schon ziemlich dunkel ist, nicht genug bewundern.

Auch die meisten anderen Länder haben sich neuerlich in der Radierung hervorgethan. Spanien hat seinen vorzüglichen Mariano Fortuny, der halbnackte verlumpte Orientalen, unter der glühenden tropischen Sonne, schildert: die Niederlande ihren Storm van's Gravesande, Zilcken, mit ihren schönen leicht hingeworfenen Landschaften, sowie den Altmeister Israels, der aber mit der Radierernadel nicht das Gleiche wie mit dem Pinsel leistet, und viele andere. J. Veth taucht neuerdings als Bildnisradierer im großen Format auf und hat sich auch viel mit dem Stein- druck abgegeben. Am stolzesten darf vielleicht Dänemark sein, das Carl Bloch aufzuweisen hat. In seinen biblischen Bildern erinnert er stark an Rembrandt. Andere figürliche Darstellungen aber, und namentlich die reizvollen Flachland- schaften sind modern empfunden, mit feinem Auge für Farbenwerte und Sinn für ungefälschte Wirklichkeit. Schweden nennt Anders A. Zorn seinen Sohn, doch ist er künstlerisch ein Pariser Kind. Wie er im Malen ein überraschender Techniker ist, so sehen wir ihn auch beim Radieren sich einer neuen eigenen Weise bedienen. Wir bemerken nur rasch gezogene Striche, fast alle in einer Richtung, und sehen garnicht wie die Darstellung dahinter eigentlich modellirt ist. Man kann sich nichts keckeres denken. Die Blätter, die scheinbar einen Hauch über sich haben, wirken besonders auch, weil die Einzelheiten nie ausgearbeitet sind, ungemein malerisch. Es muß aber zugestanden werden, daß die Manier, so flott sie ist, doch ermüden kann, da sich die Technik eben so vordrängt.

Und nun, beschließen wir unsere kurze Umschau mit einem letzten Blick auf Deutschland.

Hier ist die Zahl der ausübenden Liebhaber gering; in höherem Maße bekannt ist eigentlich nur v. Gleichen- Rufswurm, ein Enkel Schillers. Er hat eine stattliche Anzahl von Landschaften radiert, meist ohne Figuren. Ent- gegen den Holländern und Engländern, die gerne weite Fern- sichten mit spärlichen Mitteln andeuten, wählt er sich kleinere,



Klinger: „Und doch“ aus „Vom Tode“.

intimere Fleckchen Erde aus, um sie liebevoll durch seine Kunst festzuhalten. Von den Architectur- und Ansicht-Radierern, deren es natürlich allerorts treffliche Vertreter gibt, ist einer in Deutschland so bekannt geworden, daß wir ihn nicht übergehen dürfen. Es ist der fleißige Bernhard Mannfeld, dem wir viele schöne Erinnerungen an historische Gebäude, die Marienburg, das Heidelberger Schloß, die Albrechtsburg in Meissen, u. s. w. verdanken. Man merkt den Blättern allerdings oft an, daß sie für einen prunkenden Rahmen an der Wand, nicht für die Mappe des Sammlers geschaffen worden sind, und namentlich in den Beigaben, der Einfassung, treten sie manchmal etwas pretentiös auf. Es wäre uns lieber, wenn die Ansichten weniger »aufs Malerische« zurechtgelegt wären und einfach das vom Auge Gesehene wiedergäben, wie Méryons Blätter.

Wie in Frankreich haben sich auch bei uns viele der jüngeren und jüngsten Malergeneration mit der Radierung eingelassen. Aus der Zahl greifen wir zum Schluß noch vier heraus.

Eines sollte doch die Anhänger der »großen Alten« in ihrer Verurteilung der heutigen Künstler stutzig machen. Sie geben gezwungen zu, daß ihre »Helden« — ein Cornelius und die ganze Nachfolge — nicht einmal Zeichnen gelernt hatten, das Malen überhaupt verschmähten. Sie verweisen als Antwort auf Feuerbachs Frage »Wo ist denn nun eigentlich die große Herrlichkeit des berühmten Künstlers?« auf die Tiefe des Gemüts. Nun sehen sie aber einen Stauffer, einen Geyger, einen Stuck, einen Klinger, Männer, deren Kunstseele so voll ist, daß sie nach Ausdruck in drei verschiedenen Gebieten drängt, deren künstlerische Potenz ihnen mit Leichtigkeit die Erwerbung von drei verschiedenen künstlerischen Techniken ermöglicht, wo wir schon manchen als gottbegnadeten Meister preisen, dem es nicht gelungen ist, auch nur eine völlig zu beherrschen. Sie vereinigen in einer Person den Maler, Stecher und Bildhauer. Das thut Niemand zum Zeitvertreib. Das gelingt keinem von ohngefähr und darin liegt schon ein Zeichen für uns, wie wir diese Männer zu schätzen haben. In den Schwester-



Klinger: Prefacio I. aus „Ein Leben.“

künsten hat sich ein ähnliches Phänomen, das ganz dem 19. Jahrhundert eigen ist, gezeigt, und dem großen Helden dort ist es noch bei Lebzeiten gelungen den blinden Kritikern die Augen zu öffnen, bis daß sie ihn heute loben wie sie ihn einst schmähten. Möge das Los auch unsern Künstlern beschieden sein.

Karl Stauffer ist der älteste unter ihnen und leider schon verschieden. Das furchtbare Geschick das ihn noch bei jungen Jahren erreichte, »als gerechte Strafe für seine vielen Sünden« wie er selbst sich äußerte, ist wohl noch Jedermann erinnerlich, der Kunstangelegenheiten verfolgt. Sein Freund Peter Halm unterwies ihn in den Grundzügen der Radierung. Sein Werk besteht zumeist aus Bildnissen. Vier verschiedene Aufnahmen Halms, zweie von Kühn, — beide sind selbst tüchtige Radierer — verschiedene seiner beiden Schwestern, Selbstbildnisse, dann Freytag und Keller, die Dichter, sind meist radiert. Er hat viel gefeilt, viel daran gearbeitet, und legte eigentlich von Anfang an das Hauptgewicht auf die Modellirung, auf die Form, nicht auf die malerische Farbenwirkung. Eine Ausnahme bildet nur das Bildnis Conrad Ferdinand Meyers mit seinem Beleuchtungsproblem. Als dieses Gefühl in ihm noch stärker wurde, erkannte er im Grabstichel ein besseres Ausdrucksmittel und wendet ihn nun an bei dem halblebensgroßen Bildnis seiner Mutter, das vielleicht sein bestes Blatt und von einer wunderbaren Feinheit der Modellirung ist, bei weiteren Bildnissen und bei Aktstudien zu denen die wachsende Neigung zur Plastik ihn trieb. Wir haben schon oben erwähnt, daß seine Grabstichelführung etwas ganz Neues, etwas der alten abgelebten »Rautenkunst« entgegengesetztes ist. Der Stichel gräbt nur leicht ein, der Liniencharacter des Werks ist beibehalten, aber nichts ist nach Schema gemacht, an jede Aufgabe tritt der Künstler frisch heran und die Linie dient nur als Mittel zur Modellirung, drängt sich uns nicht unbescheiden auf. Später fand Stauffer das eigentliche Ziel seiner künstlerischen Sehnsucht in der Bildhauerei und hätte fortan wohl ganz dieser Kunst gelebt, wenn ihm ein längeres Schaffen beschieden gewesen wäre.



Klinger: Venus, aus „Brahmsphantasie“.

Ernst Moritz Geyger scheint sich jetzt auch besonders der Bildhauerei widmen zu wollen. Als Maler ist er überhaupt fast nicht bekannt, aber seine radierten Tierstücke haben ihm einen Namen gemacht. Es sind das Löwen-, Elefanten- und Affenstücke, und ein köstlicher Marabu, der mit seinen zerzausten Federn, seinem selbstgefällig nach dem eigenen Heiligenschein verdrehten Blick, als Satire auf den Stand der unfehlbaren Professoren gilt. Seinen verschiedenen Affenstücken hat er noch größeres Interesse zu verleihen gesucht, indem er sie mit dem Darwinismus in schnurriger Weise in Verbindung bringt. Mit großartigem Fleiß hat er die Tiere die er schildert studiert und giebt sie mit unglaublicher Sorgfalt und Verständnis wieder. Er hat vielleicht darin gerade die Grenze erreicht und es ist Gefahr vorhanden daß seine ferneren Blätter, wenn er sich noch mehr der Detailausarbeitung übergibt, kleinlich wirken möchten. Gerade bei der Radierung bleibt ja das Andeuten, die flotte Behandlung, immer einer der größten Vorzüge.

Der Darstellungskreis Stauffer-Berns und Geygers ist einseitig beschaffen: darin ist ihnen Stuck voraus, obwohl er sonst vorläufig das noch nicht erreicht hat was die beiden anderen geleistet haben, da er sich erst am Anfang seiner Radiererthätigkeit befindet. Unter seinen Blättern treffen wir das Bildnis seiner Mutter, eine Wiedergabe seines Ölgemäldes »Lucifer«, und einen äußerst stimmungsvollen Weiher im Walde. Seine Behandlungsweise ist viel malerischer als die der vorhergehenden beiden Künstler und erinnert eher an Zorn.

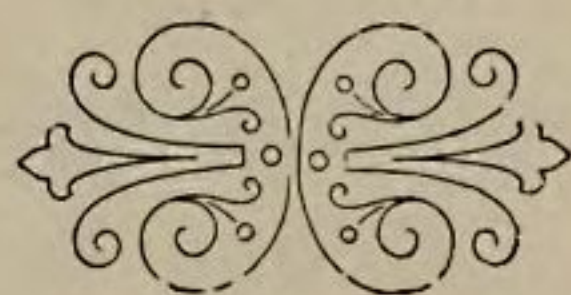
Mit siebenunddreißig Jahren blickt Max Klinger zurück auf über 250 radierte und gestochene Blätter, darunter viele größere und ausführliche, nebst etwa zehn großen und vielen kleinen Gemälden, nebst zahllosen Studien und etlichen plastischen Werken in Marmor und Bronze. Wie er alle an Schaffenskraft übertrifft, so ist er ihnen auch in anderen Beziehungen voran. Diese Vielseitigkeit, diese lebhafteste Phantasie besitzt kein zweiter Künstler. Sieht man sich allein den Reichtum an ornamentalen Motiven an, die in nie sich wiederholender Abwechslung seine Blätter als Umrahmungen und sonstwo schmücken, so staunt man wie ein Mensch das allein hat erfinden können, von den eigent-

lichen Darstellungen ganz zu schweigen. Die Aquatinta beherrscht er wie kein Zweiter, wie er überhaupt technisch auf der höchsten Stufe steht und es ihm gelungen ist auch hier Neues einzuführen, indem er die verschiedenen Manieren auf einer Platte zur vollkommen harmonischen Wirkung vereint, z. B. auf Blättern seines neuesten Werkes, der Brahmsphantasie.

Eine erschöpfende Würdigung dieses Meisters soll an anderer Stelle versucht werden. Hier sei nur hervorgehoben, daß das, was wir von Strang bemerkten, in erhöhtem Maße von Klinger gilt. Er ist nicht nur Schönheitsapostel, er ist Denker und Forscher. Ähnlich wie Richard Wagner schafft er eine Programmkunst, will nicht nur unsere Sinne erfreuen sondern unsern Geist anregen. Er hat gelitten und gekämpft wie die Hauptmann, die Ibsen, die Strindberg, die Nietzsche und die übrige Schaar, oder sagen wir lieber wie die ganze Generation, die nach langem Stillstande die eigenen Gesetze, die eigene Geschichte auf's neue geprüft hat und zu neuen Wahrheiten gelangte, welche unseren Nachkommen gedeihen mögen. Was er dabei gefördert hat, das liegt in seinen Bildern, in seinen Radierungen enthalten. Seine Gedanken über christliche Dogmen, über die soziale Ehe, über das Grausen und den Frieden des Todes, auch über heitere Sachen wie die Ovidischen und Apulejischen Märchen, — das ist es wonach wir suchen müssen. Sie sind eigentlich ziemlich klar ausgesprochen, doch weil die meisten Leute mit der vorgefaßten Meinung »es sind Träume, wirre Phantasien, unenträtselbare Spiele der Einbildungskraft« daran gehen, sehen sie den Wald vor lauter Bäumen nicht.

So begegnet uns heute eine Kunst wie die in Dürers Melancolia, Traum, Ritter, die nicht mit der einfachen gefälligen Gestaltung eines Stückchens der Natur sich genug thut. Es ist eine ernste Kunst des Denkens. Das gab man ja auch von sich am Anfang des Jahrhunderts aus, doch damals vergaß man, über die Idee, die Ausführung. In dieser ist Klinger selbst der großen Dürerschen Kunst überlegen. Er hat in dem Lande gelernt wo man das Malen und Radieren aufs Neue erfand, wo man das Sehen wieder

lernte und das vergiftet er nicht wenn er es auch nicht zum Selbstzweck erhebt. Auch ehe wir den Grundgedanken seiner Blätter nachforschen, kann uns dieses herrliche Empfinden für südliche Landschaft mit ihren einfachen großen Linien, diese frische lebenswahre und selbständige Auffassung des menschlichen Körpers, dieses feinsinnige Verständnis für die Eigenart der Techniken erfreuen. Solcher Kunst rufen wir zu: »Mögest du fernerhin gedeihen, dich noch mehr läutern und möge für dich auch im Volke das Verständnis aufblühen!«

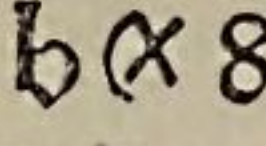
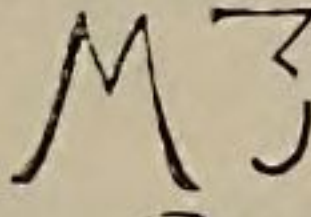
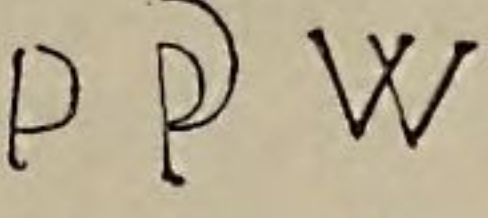
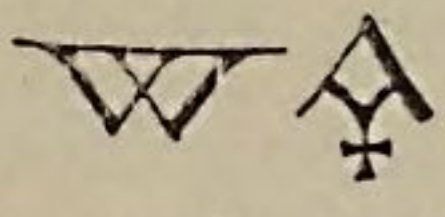


Künstler-Verzeichnis.

	Seite		Seite
Alberti (1552—1615)	26	Blooteling (1634—1690)	197
Aldegrevier (1502—1558) 57, 59, 63		Boissieu (1736—1810)	248
Alix (1762—1817)	228	Boivin (um 1530—1598)	67
Altdorfer (um 1480—1538) 62, 117		Bol (1611—1681)	182
Amman (1539—1591)	64	Bölswert S. à (1586—1659) 99, 102,	
Amsler (1793—1849)	236		118
Androuet (um 1520— um 1600) 67		Bolt (1769—1836)	219
Audran B. (1661—1721)	185	Bonašone (blühte 1531—1574) 92	
„ G. (1640—1703)	113	Bonnet (1743—nach 1785) 211, 212, 226.	
Avril (1744—1831)	242	Bosse (1610—1678)	136
Baillie (1723—1810)	180, 202	Both (um 1616—1652)	158
Baldini (um 1436— nach 1480) 27		Botticelli (1446—1510) 27, 80, 115	
Barras (1653—1703)	198	Boucher (1713—1770)	184
Barth (1787— 1853)	237	Boydell (1719—1804)	202
Bartolozzi (1728—1813) 216, 226		Braquemond (geb. 1833)	260
Bastien Lepage (1848—1884) 260		Bridoux (1813—1892)	242
Bauer (1600—1642)	147	Brosamer (um 1490—1552)	63
Bause (1738—1814.)	189	Bruggen (1649— nach 1714)	197
Beauvarlet. (1731—1797)	186	Brunelleschi (1377—1446)	26
Beatrizet (um 1515— um 1560) 92		Büchel (geb. 1835)	247
Beckett (1653—1715)	199	Bürkner (geb 1818)	
Bega (1620—1664)	164	Burgkmair (blühte 1540—80)	120
Beham, B. (1502— 1540) 60, 117		Burke (1749—1815)	218
„ H. S. (1500—1550)		Burnett (1784—1868)	241
	57, 58, 59, 117	Bylaert (1734—1809)	215
Bella, S. della (1610—1676)	134	Calamatta (1802—1869)	239
Bellotto (1724—1780)	189	Callot (1592—1635)	126
Berghem (1620—1683)	159	Campagnola G. (1478— nach 1513)	
Bernard (1615—1687)	198		34, 89, 212
Bernigeroth (1670—1735)	189	Caraglio (1500—1570)	92
Bertinot (geb. 1822)	242	Caracci (1557—1602) 93, 95, 116	
Bettelini (1763—1828)	218	Carrée (blühte 1760—1800)	229
Bink (1504—1569)	63, 76	Cars (1676—1739)	185
Blanchard (1792—1849)	242	Caspar (1799—1880)	235
Bloch (1834—1890)	272	Caylus (1692—1765)	189
Bluemart (1603—1680)	220	Chapuy (um 1760—1802)	229

	Seite		Seite
Chodowiecki (1726—1801) . . .	248	Eeckhout (1621—1674) . . .	182
Choffard (1730—1809) . . .	185	Eisen (1720—1778) . . .	185
Claes (blühte 1520—1562) . . .	76	Erhardt (1792—1822) . . .	254
Cochin (1715—1790) . . .	185	Evelyn (1620—1705) . . .	192
Collaert A. (1520— nm 1570) . .	98	Everdingen (1621—1675) . . .	156
„ J. (1545— nach 1622) . . .	98	Faber (—1756) . . .	199
Coqueret (1761— um 1832) . . .	229	Facius (um 1750— um 1800) .	218
Corot (1796—1875) . . .	260	Farrer (geb. 1843) . . .	271
Cort (um 1533—1578) . . .	95	Fessard (1714—1774) . . .	185
Cousins (1801—1887) . . .	241	Fiesinger (blühte um 1800) . .	219
Cuvillier Sr. (1698—1768) . . .	138	Finden W. (1787—1852) . . .	241
„ Jun. (1734—1770) . . .	138	Finiguerra (um 1425— um 1480)	
Dagoty (1717—1785) . . .	225		2, 24, 26
Daubigny (1817—1878) . . .	260	Fischer (um 1730— um 1785) .	202
Daullé (1703—1763) . . .	186	Flameng (geb. 1831) . . .	242
Debucourt (1755—1832) . . .	228	Flint (blühte 1570—1600) . . .	213
Dei, M. (blühte um 1450) . . .	26	Flipart (1723—1782) . . .	185
Delabré (1746— um 1800) . . .	218	Forster (1790—1872) . . .	242
Delaune (1519—1595) . . .	64, 212	Fortuny (1838—1874) . . .	272
Demarteau (1722—1776) 211, 212, 226		François (1717—1769) . . .	205, 211
Deulé (um 1460—1527) . . .	92	„ A. (1811—1888) . . .	242
Desnoyers (1779—1857) . . .	242	„ J. (1809—1861) . . .	242
Desplaces (1682—1739) . . .	185	Freidhof (1768—1818) . . .	199
Dickinson (1746—1823) . . .	202, 218	Frye (1721—1762) . . .	202
Dietrich (1712 —1774) . . .	190	Führich (1800—1876) . . .	251
Dieu (1787—1867) . . .	202	Fürstenberg (vor 1650—1675) 192, 197	
Dixon (um 1740— um 1780) . . .	202	Gaillard (1834—1887) . . .	242
Doo (1800—1886) . . .	241	Galle C. v. (1570 — um 1641) .	79
Doughty (um 1750— um 1780) 202		„ P. 1557—1612) . . .	79
Drevet, C. (1705—1781) . . .	186	Garnier (blühte 1637—1646) . .	64
„ P. (1663—1738) . . .	186	Gauermann (1807—1862) . . .	251
„ P.J. (1679—1739) . . .	186	Geiger (1765— um 1835) . . .	199
Ducerceau (1510— um 1595) . .	67	Gelée (1600—1682) . . .	139
Dürer (1471—1528) 24, 39, 41, 56,		Geyger (geb. 1861) . . .	274
58, 69, 80, 89, 117, 120, 123		Gherardo (um 1450—1493) . . .	32
Duez (geb. 1843) . . .	260	Gheyn (1565—1615) . . .	98
Dujardin (1635—1678) . . .	160	Ghisi (1520—1582) . . .	93, 116
Dumée (blühte um 1785) . . .	218	Gleichen-Russwurm (geb. 1836) 272	
Duran (geb. 1837) . . .	260	Gmelin (1745—1821) . . .	208
Dusart (1665—1704) . . .	164	Gole (1660— um 1730) . . .	197
Duveneck (geb. 1848) . . .	270	Goltzius (1558—1617) . . .	95, 118
Duvet (1485— nach 1561) . . .	64	Goudt (1585—1630) . . .	146
Dyck (1599— 1641) . . .	152	Gourmont (blühte 1506—26) . .	65
Earlom (1743—1822) . . .	200	Goya (1746—1828) . . .	208
Edelinck (1640—1707) . . .	110, 119	Graf, Urs (blühte 1435—1530) 63, 120	

	Seite		Seite
Gravesande (geb. 1841)	272	Knapton (1698—1788)	206
Green (1739—1813)	202	Kobell (1740—1799)	208
Guyot (1756—1806)	229	Koepping (geb. 1848)	256
Haden (geb. 1818)	262	Konink (1609— um 1663)	182
Haid (1739—1809)	199	Krüger Alb. (geb. 1858)	256
Haldenwang (1770—1831) , . . .	208	„ Ant. (1795—1857)	205
Halm (geb. 1843)	255	Kühn (geb. 1859)	255
Heath J. (1765—1834)	241	Kunz (1770—1830)	208
Hecht (geb. 1854)	255	Küssel (1621—1682)	114
Heiss (1660—1731)	198	Landseer (1802—1873)	251
Helleu (mod.)	262	Larmessin, de (1684—1755)	185
Henriet (1607—1661)	138	Lasinio (1757— um 1839)	225
Henriquel Dupont (1797—1892)	242	Lebas (1707— um 1783)	185
Herkomer (geb. 1849)	266	Leblond (1667—1741)	223
Heseltine (mod.)	262	Lecoeur (blühte um 1785)	229
Hirschvogel (um 1503—1553) . . .	62	Legros (geb. 1837)	260
Hodges (um 1770—1863)	202	Lens (1659—1725)	199
Hogarth (1698—1764)	190	Leonart (1633—1687)	197
Hollar (1607—1677)	147	Lepaultre (1617—1682)	138
Holloway (1748—1827)	241	Lepicié (1699—1755)	185
Hopfer, D. (um 1490— um 1549)	37	Leprince (1733—1781)	205
	120	Lesueur (1690—1764)	220
„ H.)		Leveillé (blühte um 1785)	229
„ L.) (blühten 1510—40)	120	Lievens (1607—1663)	182
Houston (um 1722—1775)	202	Lignon (1781—1833)	242
Huck (1740— um 1824)	199	Loggon (1630—1693)	199
Humphrey (um 1740— um 1785)	202	Longeul (blühte um 1785)	229
Israels (geb. 1824)	272	Longhi (1766—1831)	239
Israhel van Mechenem (um 145)		Lorch (1527—1590)	63
bis 1503)	4, 16, 17	Louis († 1853)	242
Jakobé (1733—1797)	199	Lucas van L. (1494—1533)	69,
Jacquemart (1837—1880)	260		80, 117, 214
Janinet (1752—1813)	226	Lutma (um 1609—1689)	214
Jubier (blühte um 1760)	212, 226	Mc Ardell (1729—1765)	202
Keller (1811—1873)	246	Magny (blühte um 1785)	211
Kellerthaler D. (blühte um 1615)	213	Mair v. Landshut (blühte 1492	
„ J. (blühte 1620 bis		bis 1514)	219
1625)	213	Malles (blühte um 1785)	229
Kilian Gg. C. (1709—1781)	198	Mandel (1810—1882)	246
„ L. (1579—1637)	114	Mannfeld (1848)	274
Kininger (1767—1851)	199	Manet (1832—1883)	260
Kirkall (1692—1750)	220	Mantegna (1431—1506) 34, 80, 115	
Klauber (1754—1820)	189	Marcuard (1751— um 1792)	218
Klein J. A. (1795—1875)	254	Marin (blühte 1776—78)	226
Klinger (geb. 1856)	274	Marot J. (1640—1701)	138

	Seite		Seite
Martinet (geb. 1806)	242	Musi (blühte 1514—1540) . . .	92
Massard (g. 1775)	242	Nanteuil (1618—1678) . . .	104, 119
Massard R. U. (1775)	242	Ninno-Moran (mod.)	271
Masson (1636—1700)	108	Ostade (1610—1685)	163
Matham J. (1551—1631) . . .	98	Overbeck (1789—1869) . . .	251
Mazzuoli (1503—1540) . . .	142	Passe (um 1550—1637) . . .	78
Meissonier (1815—1893) . . .	260	Penez (1500—1550)	60, 61, 117
Meister der berl. Passion I. . .	7	Peregrino da C. (blühte um 1500)	26
„ „ „ „ II. . . .	10	Perelle A. (1638—1695) . . .	138
„ „ Liebesgärten	18	„ G. (1600—1675)	138
„ „ Spielkarten	8	Pesne (1623—1700)	113
„ des Hausbuchs	20, 115	Pether (1731—1795)	202
„ „ hl. Erasm. . . .	16	Pfeiffer (1769— um 1810) . . .	219
„ mit den Bandrollen . . .	16	Picart, B. (1673—1734) . . .	186
Mellan (1596—1688)	112	Picart, E. (1632—1721) . . .	186
Mercuri (1808—1887)	239	Pichler (1765—1806)	199
Merian (1593—1651)	114	Ploos v. Amstel (1726—1798) .	205,
Merz (1806—1875)	236		206, 226
Meryon (1821—1868)	285	Poilly F. (1623—93)	108
Metz (1745—1827)	206	„ N. (1626—1690)	108
Millet (1814—1875)	260	Pollajuolo (1429—1498) . . .	26, 27, 30
Mixelle (blühte um 1785) . . .	229		36, 56, 80, 115
Mocetto (blühte 1484—1515) .	32	Pond (1701—1758)	206
Monogrammist 	17	Pontius (1603—1658)	99, 101, 118
„ E S	62, 65	Porto, del (blühte um 1500) . .	34
„ J v. B	17	Potter (1625—1654)	160
„ J B	12, 28	Preissler (1717—1765)	198
„ J B (mit dem		Prestel, J. (1737—1808) . . .	206
„ Vogel)	33	„ T. (1747—1794)	206
„ J G	65	Quiter (1620— um 1700) . . .	198
„ 	24	Raab, Doris (geb. 1851). . . .	255
„ 	19	„ J. L. (geb. 1825)	255
„ 	17	Raimondi (um 1480— um 1528)	
Moran, Mrs. Minno (mod.) . . .	271		54, 84, 88, 89, 116
Moreau (1741—1814)	185	Rein (1575—1642)	142
Morghen (1758—1833)	238	Retzsch (1779—1857)	235
Morin (um 1600— um 1666) . .	112	Ribera (1588—1656)	145
Morret (blühte um 1785) . . .	229	Richomme (1785—1849) . . .	242
Müller, J. W. (1782—1816) . . .	242	Richter L. (1803—1884) . . .	52, 190, 252
Müller, J. G. v., (1747—1830) .	189	Ridinger (1695—1767)	189, 198
Muller, J. (um 1570— um 1625)	98	Riedel (1733—1816)	190
Murphy (um 1748— nach 1820)	202	Robetta (1462—1522)	34, 89
		Robinson (blühte um 1690) . .	200
		Roos (1631—1685)	147
		Rosa (1615—1673)	145

	Seite		Seite
Rosaspina (1762—1842) . . .	240	Stauffer (1857—1891) . . .	276
Rugendas (1666—1742) . . .	198	Steinla (1791—1858) . . .	242
Rupprecht v. d. Pf. (1619—1682)	192	Strang (mod.) . . .	268
	196	Strange (1723—1795) . . .	190
Ruschewegy (1785—1845) . . .	235	Strobel (blühte um 1570) . . .	214
Ruiysdael (um 1628—1682) . . .	157	Stuck (geb. 1863) . . .	274
Ryland (1729—1783) . . .	215	Surugue L. (1686—1762) . . .	185
Ryn, R. van (1606—1669) . . .	165	Suyderhoef (um 1600— um 1669)	102
Sadeler, Al. (1570—1629) . . .	103	Technik-Aquatint . . .	203
„ J. (1550— um 1610) . . .	103	Farbendruck . . .	219
„ R. (1555—1628) . . .	103	Kaltnadel . . .	123
Saenredam (1565—1607) . . .	98	Kreidezeichnungsmanier	210
Sarrabat (blühte um 1700) . . .	198	Kupferstich . . .	4
Schäffer (1802—1871) . . .	236	Niellen . . .	25
Schenk (1645—1715) . . .	198, 222	Pastellmanier . . .	212
Schlichten (1745—1826) . . .	208	Punktirmanier . . .	212
Schlotterbeck (1755—1820) . . .	208	Punzenstich . . .	212, 214
Schmidt Gg. F. (1712—1775) . . .	188	Radierung . . .	121
Schmutzer (1733—1811) . . .	189	Schabkunst . . .	191
Schongauer (um 1445—1491) . . .	4	Tempesta (1555—1630) . . .	143
	22, 39, 115	Thäler (1804—1870) . . .	236
Schuppen (1623—1702) . . .	111	Thomas v. Ypern (1617—1672)	197
Schütz (1741—1800) . . .	255	Thomassin (1536— um 1606) . . .	128
Scultor G. B., (1503— nach 1539)	93	Tiepolo, G. B. (1697—1770) . . .	146
	116	„ G. D. (um 1726— um	
„ Diana (um 1530— um		1795) . . .	146
1588) . . .	93, 116	Tomkins (1760—1840) . . .	218, 226
Seghers (1589— um 1650) . . .	220	Toschi (1788—1854) . . .	240
Sergent (1751—1836) . . .	228	Townely (1746—1778) . . .	202
Sharp (1749—1824) . . .	190	Unger W. (geb. 1837) . . .	255
Sherwin (1746—1792) . . .	190	Vaillant, B. (1627—1674) . . .	197
Short (mod.) . . .	268	„ J. (1628—1691) . . .	197
Siegen (1609— um 1680) . . .	191, 194	„ W. (1623—1677) . . .	192, 196
Silvestre (1621—1691) . . .	139	Vangelisty (1728—1798) . . .	219
Sintzenich (1752—1812) . . .	199, 219	Velde, A. v. d. (1635—1672) . . .	161
Smith J. (1654—1720) . . .	199	„ J. v. d. (um 1596— um	
„ J. R. (1752—1812) . . .	202	1653) . . .	155
Solis (1514—1562) . . .	59, 64	Verkolje J. (1650—1693) . . .	197
Somer J. (1645— um 1700) . . .	197	„ N. (1673—1746) . . .	197
„ P. (1640—1694) . . .	197	Veth (mod.) . . .	272
Soutmann (1580—1657) . . .	99	Vies (blühte 1540—1560) . . .	92
Spilsbury (1730—1795) . . .	202	Villamena (um 1566— um 1622)	94
Staar (blühte 1522—1544) . . .	76	Visscher (1629—1659) . . .	102, 118
Stang (geb. 1831) . . .	247	Vogtherr (1595—1667) . . .	120
Stapart (blühte um 1750) . . .	204	Volpato (1738—1803) . . .	238

	Seite		Seite
Vorsterman (1595—1667)	. . . 99, 101, 118	Whistler (geb. 1834)	 264
Wagner (1706—1780)	 216	Wierix A. (1555—1624)	 77
Waltner (geb. 1846)	 255	„ H. (1553—1619)	 77
Ward (1769—1859)	 202	„ J. (1549—1615)	 77
Waterloo (um 1618— um 1677)	157	Wille (1715—1807)	 188
Watson C. (1758— um 1810)	. 218	Woeiriot (um 1530— nach 1589)	67
„ J. (1740—1790)	 210	Woernle (geb. 1849)	 255
Watteau (1684—1721)	 184	Woollett (1735—1785)	 191
Weigel (1654—1725)	 198	Young (1755—1825)	 200
Wenzel von Olmütz (blühte um 1481)	 17	Zilcken (mod.)	 272
		Zingg (1734—1816)	 190
		Zorn (geb. 1860)	 272



Illustrationen.

	Seite
Die Geisselung Christi, von 1446	7
Der Meister der Spielkarten: Der Cyclamenkönig	9
Meister, E. S.: Madonna	11
„ Zwei Apostel	17
Meister des Hausbuches: Die Heimsuchung	13
„ „ „ Der Hund	15
Meister, P. W.: Der Hasenkönig	19
Martin Schongauer: Madonna	21
„ „ Eine der thörichten Jungfrauen	23
„ „ (Delaborde: La gravure.)	
„ „ Madonna mit dem Jesuskind	26
„ „ (Delaborde: La gravure.)	
„ „ Der Evangelist Johannes	27
Niello: Die Passion	28
„ Pax mit der Krönung der Jungfrau	29
„ 15. Jahrhundert	30
Unbekannter Meister: Sogenannte italienische Tarokkarte	31
„ „ Kumäische Sibylle (Delaborde: La gravure.)	32
„ „ Der Prophet Baruch (Delaborde: La gravure.)	33
Giulio Campagnola: Ganymed	35
Mantegna: Triumphzug Julius Caesärs (Delaborde: La gravure.)	36
„ Madonna	37
„ Christus, der heilige Andreas und der heilige Longinus (Delaborde: La gravure.)	38
Albrecht Dürer: Säugende Madonna	43
„ „ Madonua an der Mauer	44
„ „ Ritter, Tod und Teufel	45
„ „ Melancholie	47
„ „ Cardinal Albrecht von Brandenburg	49
„ „ (Lippmann: Kupferstich.)	
„ „ Der heilige Hieronymus im Freien	51
H. S. Beham: Hercules tötet den Cacus	58
„ „ Blatt 9 aus der Bauernhochzeit	59
„ „ Der verlorene Sohn verprasst sein Gut	60
„ „ Maria auf dem Halbmond	61
„ „ Ecce homo	62
„ „ Mädchenkopf	62
„ „ Die Soldaten bei dem Pulverfass	64
„ „ Zierleiste	64
B. Beham: Madonna im Fenster (Lippmann: Kupferstich.)	65
„ Kinderengel	66
Meister, J. B.: Kampf nackter Männer	66
Altdorfer: Badende Frau	67
„ Kopf eines Jünglings	67
„ Madonnenaltar	67
„ Die Nonne	68
„ Amor	68
„ Ruhe auf der Flucht	69
Aldegrevier: Das Urteil Salomons (Lippmann: Kupferstich.)	70
„ Schwertscheide	71
Hirschvogel: Landschaft	72
Duvet: Die Verkündigung	73
Etienne Delaune: Spiegel (Delaborde: La gravure.)	74
„ Adam und Eva (Delaborde: La gravure.)	75
Mongrammist, J. G.: Raufende Lehrlinge	77
Lukas von Leyden: Die Verstossung aus dem Paradies	78
„ Kaiser Maximilian	79

	Seite
„ Pyramus und Thisbe	80
(Delaborde : La gravure.)	
„ Adam und Eva beweinen den Tod Abels . .	81
„ Die Heimsuchung (Delaborde : La gravure.) . .	82
Marc-Anton Raimondi: Lucrecia	83
„ Rafael (Delaborde : La gravure.)	84
„ Triumph der Galathea	85
„ Pyramus und Thisbe	86
„ Die heilige Margaretha	87
Jan Muller: Der 1. Schöpfungstag	97
Cornelius Visscher: Der Rattengiftverkäufer	101
Nanteuil: Bildnis des Pomponius de Bellieure	105
Masson: Bildnis des Brissacier	107
Edelinck: Ulrike Eleonore, Königin von Schweden	109
Morin: Antoine Vitré	111
Callot: Le Pont-neuf	125
„ Französ. Edelmann	127
„ Blatt aus der Folge der «Balli di sfessania»	131
Hollar: Strassburg	148
„	149
van Dyck: Selbstbildnis	153
Berghem: Ziegenkopf	159
Potter: Der Kuhkopf (Lippmann, Kupferstich.)	161
Ostade: Der Leiermann	163
„ Die Tric-Trac-Spieler	165
Rembrandt: Der Kunsthändler de Jonge	167
„ Der Maler Jan Asselyn	169
„ Die Verkündigung	171
„ Jesus predigt	173
„ Die Flucht nach Aegypten	175
„ Die badende Frau	177
„ Das Stacket	179
Drevet: Bildnis des Cardinals von Anvergne	187
W. Vaillant: Der heil. Christophorus nach Elshaimer	195
J. R. Shmith: Die Kinder des Herrn Synot nach Reynolds	201
Goya: Gespenster	207
Caroline Watson: Prinz Wilhelm Friedrich	217
Seghers: Landschaft	221
Ploos von Amstel: Eine Zeichnung von Rembrandt	227
Chodowiecki: Minna, Franziska und der Wirt	233
„ Familie des Künstlers	235
Ferdinand Gaillard: Bildnis eines Geistlichen	243
Büchel: Madonna nach Feuerbach	245
Stauffer: Liegendes Mädchen	249
Richter: Der Spielwaarenhändler	253
Méryon: Die Apsis von Notre-Dame	257
Jacquemard: Reiseerinnerungen (Lostalot: La gravure.)	259
Helleu: Sitzende Dame	261
Legros: Männliches Bildnis	263
Whistler: Zoandam	265
Short: Mündung des Mersey	267
Strang: Das heilige Abendmahl	269
„ Dissidentengemeinde	271
Klinger: „Und doch“	273
„ Prefacio I.	275
„ Veus	277



24 cm

BF

60 Minuten

Singer, Hans Wolfgang,

Geschichte des Kupferstichs

Magdeburg ; Leipzig 1895

Art. 30 fc-7

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552437-6